

LA LÉGENDE
DE HEINRICH VON KLEIST

UN POÈTE DEVANT LA CRITIQUE

THÈSE POUR LE DOCTORAT

PAR

Roger AYRAULT

Agrégé d'allemand

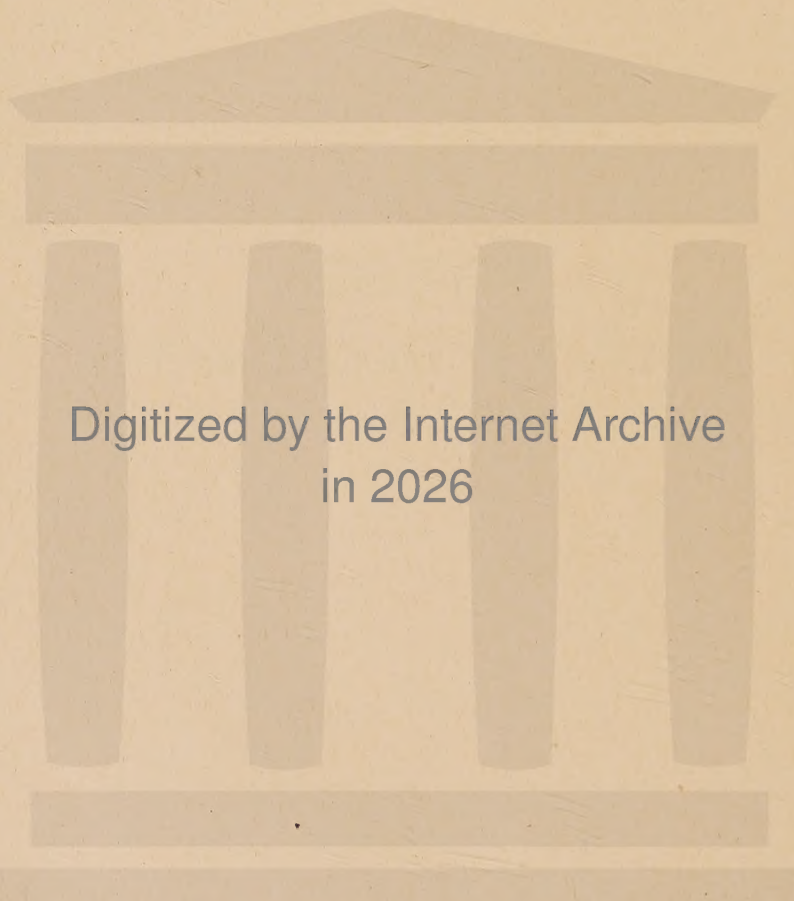
PARIS

LIBRAIRIE NIZET & BASTARD

96, Galerie Beaujolais, 96

1934

THÈSE
POUR LE DOCTORAT



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41551406_0076

LA LÉGENDE
DE HEINRICH VON KLEIST

UN POÈTE DEVANT LA CRITIQUE

THÈSE POUR LE DOCTORAT

PAR

Roger AYRAULT

Agrégé d'allemand

PARIS

LIBRAIRIE NIZET & BASTARD

96, Galerie Beaujolais, 96

1934

*33596

La Faculté n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans les thèses ; ces opinions doivent être considérées comme propres à leurs auteurs.



A MONSIEUR J. ROUGE

Hommage respectueux.

PREFACE

Il n'y a pas d'image simple d'un poète. Et parce que son époque aspire à le voir clairement, elle se fait souvent de lui une image simplifiée qui se révèle plus tard incomplète ou inexacte. Nulle gloire, si grande soit-elle, n'est soustraite pour toujours à une révision : elle y est soumise, au contraire, chaque fois qu'une génération nouvelle s'applique à l'évaluer à son tour. Tantôt des poètes ignorés en leur temps émergent soudain de l'oubli, parce qu'ils trouvent l'époque où ils eussent dû vivre ; tantôt des noms qui furent illustres semblent s'effacer de la mémoire des hommes, pour des siècles ; tantôt les œuvres les plus admirées d'un poète sont, cent années après sa mort, celles que son époque n'avait pas su lire et non celles dont elle s'était enivrée. Mais les très grands créateurs semblent vivants pour chaque époque — et moins pour la leur, souvent, que pour celles qui la suivent ; ils leur présentent à toutes l'image d'elles-mêmes qu'elles cherchent en eux, et, partant, ils prennent avec chacune d'elles un visage nouveau, ignoré des époques précédentes et que les époques futures méconnaîtront peut-être ; les très grands créateurs ont une légende, que leurs diverses images composent autour de leur nom, et nul plus que Heinrich von Kleist.

C'est sur cent dix années, de 1821 à 1931, que s'étendent les œuvres dont on trouvera ici l'analyse, et qui cherchaient à fixer soit cette géniale figure de poète, soit quelques-uns de ses traits. Les trois degrés selon lesquels nous les avons réparties nous ont semblé s'imposer d'eux-mêmes : d'abord la lente poussée d'un intérêt assez trouble encore, puis la naissance d'une admiration qui va toujours en se purifiant, enfin l'établissement d'une gloire à peu près unique à l'heure actuelle et qui atteint en Kleist, par delà le poète, une figure symbolique, un prophète. Nous ne pensons pas que l'on puisse relever dans ces pages une seule omission grave ; nous avons tenu, avant tout, à présenter une revue aussi complète que possible de tous les travaux portant sur Kleist, dans la mesure cependant où ils avaient quelque valeur. Depuis 1900, en effet, date à laquelle nous fixons le second degré de la légende du poète, les

périodiques littéraires ont publié un nombre important d'études plus que médiocres, reposant, non pas sur des recherches nouvelles, mais sur une lecture superficielle des grandes biographies de Kleist. Nous avons pensé qu'il n'y avait pas lieu d'en rendre compte ici. Mais, loin de rejeter en bloc les travaux sur Kleist parus dans des revues, sous forme d'essais et d'articles, nous avons fait au contraire une place importante à toutes les contributions de cet ordre dont l'originalité nous a semblé certaine. Comme dans notre biographie du poète, nous avons usé d'abondantes citations, car elles mettent en cause les auteurs bien plus directement que ne le peut faire le résumé minutieux d'une conception ou d'une idée ; nous pensons avoir ainsi soustrait à tout arbitraire les critiques et les réserves que nous n'avons pas pu ne pas formuler (1).

(1) Tout comme dans notre biographie du poète, les mots ou membres de phrases que l'on trouvera ici en italiques sont ceux sur lesquels nous voulons attirer l'attention ; nous les considérons comme caractéristiques à un titre quelconque, même si leurs auteurs n'ont pas songé eux-mêmes à leur donner un tel relief. — Nous avons arrêté pour trois raisons, à l'année 1931, notre revue des ouvrages traitant de Kleist : d'abord, afin de respecter un certain parallélisme des dates (1811 : mort de Kleist ; 1921 : édition de ses œuvres par Tieck, dont l'importante préface représente la première étude d'ensemble sur le poète) ; ensuite, parce que le grand effort entrepris depuis 1919 pour aller plus avant dans l'œuvre de Kleist marque, en 1931, un temps d'arrêt ; enfin, parce que cette année est celle où nous avons commencé la rédaction de notre propre biographie du poète.

En 1810, M^{me} de Staël publiait son livre de *l'Allemagne*, où elle réservait une place, auprès de Goethe et de Schiller, à tous les jeunes auteurs ayant quelque renommée : à un Zacharias Werner par exemple. Mais elle ne citait point le nom de Kleist. Le poète de *Penthesilée* ne s'était pas encore fait un nom, en effet ; et lorsqu'il mourut, l'année suivante, laissant derrière lui, avec un mépris sublime, un roman dont on n'a pu retrouver aucune trace et deux drames qui furent sauvés par hasard, il n'était pas moins inconnu. Seul son *Kohlhaas* avait trouvé d'emblée quelques sympathies ; celle-là mise à part, les nouvelles qu'il avait réunies en deux volumes n'avaient suscité aucun intérêt ; la plus émouvante d'entre elles, la *Marquise von O...*, avait fait scandale. Trois de ses pièces seulement : la première en date, les *Schroffenstein*, sa comédie la *Cruche Cassée* et son drame romantique *Käthchen von Heilbronn*, avaient connu l'épreuve de la scène ; les *Schroffenstein* n'avaient fait que passer à Graz ; la comédie avait subi à Weimar le plus lamentable échec ; le drame avait été joué trois fois à Vienne, à l'occasion d'une solennité politique : le mariage de Napoléon et de Marie-Louise. Publiées respectivement en 1803, 1811 et 1810, ces œuvres n'avaient pas trouvé plus de lecteurs que la tragédie de *Penthesilée*, parue en 1809 et qui n'avait éveillé aucun écho. *L'Amphitryon* d'après Molière, publié en 1807, avait attiré des esprits de qualité comme Friedrich Gentz et Adam Müller, mais il était moins fait que les autres œuvres de Kleist pour atteindre un vaste public.

En présence de ce destin, l'un des grands cris de *Penthesilée*, de la figure où Kleist a mis « toute la douleur de son âme », revient à la mémoire : « Moi qui suis chargée de la malédiction de tous les Dieux. » Ainsi Kleist pouvait se sentir la victime de ses rencontres tragiques avec chaque forme de la grandeur. Et pourtant, s'il était à ce point ignoré, après dix années d'efforts créateurs, si le monde littéraire de son pays n'avait pas admis son œuvre, la faute n'en incombait pas à « tous les Dieux ». Il aurait pu mourir dans la misère, avec la douleur de voir son pays s'allier à Napoléon, — et pourtant avoir connu les enivrements de la gloire, avoir senti autour de lui un cercle étendu d'admirateurs fidèles. Si cette gloire qu'il a nommée « le plus grand des biens de la terre » ne lui avait pas été départie à Dresde, c'est qu'une malédiction l'avait atteint,

une seule, celle d'un Dieu, du Dieu GOËTHE ; et, seize années après sa mort, elle devait le frapper de nouveau, avec une dureté impitoyable.

La malédiction de Goëthe se présente sous deux aspects également redoutables : la condamnation fondamentale, et le reproche apparent dont elle s'enveloppe tout d'abord. Une pièce, comédie ou tragédie, n'est écrite qu'à seule fin d'affronter la scène, et, si elle ne peut subir victorieusement cette épreuve, elle ne mérite pas de vivre : tel est le reproche apparent dont l'auteur du *Faust* ne craint point de s'armer. Il l'adresse à la *Cruche Cassée*, et le succès que cette œuvre remportera communément, par la suite, lui infligera le plus formel démenti ; il le renouvelle en face de *Penthésilée*, et là, nul succès ultérieur sur aucune scène n'est venu prouver, à cent vingt années de distance, qu'il n'avait pas eu raison. Mais son triomphe, justement, se retourne contre lui ; certes, il ne s'est pas trompé en disant cela, mais il n'a su ou voulu dire que cela en face d'une telle œuvre ! C'est ici que ce reproche déconcertant se révèle sous son vrai jour ; il n'est qu'une apparence permettant d'éluder la condamnation fondamentale. En jugeant l'*Amphitryon*, qui n'appartient pas davantage au « théâtre visible », Goëthe s'était attaché à la substance de l'œuvre, à elle uniquement, et il l'avait rejetée. Mais il avait consigné ses sentences dans son journal, pour lui seul. Obligé, par contre, de répondre à Kleist, à propos de *Penthésilée*, de lui dire expressément ce qu'il aurait écrit peut-être dans son journal, Goëthe évite une tâche à ce point ingrate, contraire à sa nature conciliante ; et il s'autorise d'une apparence pour rejeter *Penthésilée* aussi catégoriquement qu'il avait condamné l'*Amphitryon*. Une attitude impardonnable de Kleist lui fournit à point nommé un prétexte pour parler franchement : lorsqu'il s'entretiendra de *Penthésilée*, plus tard, il n'en blâmera pas les imperfections techniques, mais se permettra de rire d'un des mots les plus émouvants de l'héroïne. Et, partant, il en viendra au reproche fondamental, que laissait pressentir sa froide réprobation de l'*Amphitryon*, — qu'indiquait le mot équivoque d'hypocondrie, dont il s'autorisait pour rejeter encore *Kohlhaas* et *Küthchen*, — et qu'il osera formuler seulement en 1827, lorsqu'aura paru, par les soins de Tieck, une édition des œuvres complètes de Kleist : « il m'a toujours inspiré de l'effroi et de la répulsion, comme un corps pourvu de très beaux dons par la nature, et qui serait la proie d'un mal incurable. » Goëthe, qui avait porté à la scène les œuvres de Zacharias Werner et des Schlegel, n'y avait porté qu'une œuvre de Kleist et l'avait conduite à un échec désastreux, et, au moment où Tieck essayait de faire revivre ce poète maudit, il venait l'écraser de nouveau. A quelque motif qu'il eût obéi en formulant sa condamnation sans appel, il

ne pouvait méconnaître, en tout cas, qu'il scellait, pour de longues années encore, le destin de Kleist.

I

EN 1821, TIECK, qui avait déjà servi la mémoire de Kleist par des « lectures » propres à faire valoir certains fragments de ses œuvres, publiait les écrits posthumes de Heinrich von Kleist (*Nachgelassene Schriften*), puis, en 1826, ses œuvres complètes (*Gesammelte Schriften*). Partant, il sauvait les deux drames encore inédits, qui, sans lui, auraient subi le sort du roman. Mais il assumait en outre une tâche plus dangereuse : celle de présenter à un public rebelle le poète et sa création, en deux préfaces dont le texte est à peu près identique. Aussi bien, avait-il connu Kleist et fait-il état de leurs relations, quoiqu'il ne dise rien de précis sur elles, sur les conditions où elles s'engagèrent et sur les fruits qu'elles eurent. S'il s'en tient à cette formule lapidaire : « L'éditeur fit sa connaissance à Dresde, pendant l'été de 1808 » (P. XXX), son étude prend cependant la valeur d'un témoignage direct et gagne ainsi en intérêt. Il y règne un accent de résignation contrainte, qui ne messied pas à la nature de la vie et de l'œuvre à évoquer, mais qui lui est pourtant étranger. Considéré jadis comme le chef de l'école romantique, voire dressé en face de Goethe, — et presque oublié vers 1820, Tieck dénonce parfois bien durement les erreurs d'une époque qui ne l'a pas « porté », lui non plus, mais dont il a reflété les erreurs bien plus directement que Kleist. D'ailleurs, il y a un critique en lui, qui évoque, non sans de violentes réactions, un destin et une œuvre exceptionnels, et il y a aussi un poète qui sait comprendre et admirer. Par sa rancœur envers l'époque et par une certaine impuissance du critique à accepter ce qui est trop loin de son propre goût, il sera amené à d'importantes réserves qui, non moins que les duretés de Goethe, se répercuteront dans les biographies ultérieures de Kleist. Goethe, d'ailleurs, éprouvait fort bien qu'entre ses jugements et ceux de Tieck il y avait une différence essentielle dans la forme mais une réelle concordance quant au fond (1).

Tieck commence par un exposé très lâche de la vie du poète, exposé qui est plein de longues citations extraites de la correspon-

(1) Nous renvoyons, pour ce dernier point, à notre thèse principale et, plus particulièrement, au troisième chapitre de notre « Vie » du Poète. Comparer Biedermann : *Kleists Gespräche*, p. 77.

dance, qui fait bon marché des événements eux-mêmes, et qui ne contient à peu près aucune date. A cette occasion, il juge l'homme : il pense que peu d'êtres sont dignes autant que lui de « notre pitié, notre considération, et notre sympathie » ; mais ne sachant comment s'expliquer le tragique de Kleist, il écrit : « *On est tenté d'accepter que, de bonne heure, une force obscure l'a miné intellectuellement par le dedans* » (P. XXVII), et il va retrouver le signe de cette « force » dans les œuvres, dont l'analyse fournit la seconde partie de sa préface. Dès les *Schroffenstein*, cette opinion prend tout son poids : Tieck voit se manifester dans le premier acte « la main d'un maître » (P. XXXII) et il dit, à propos du troisième : « Ces scènes méritent le nom de magistrales » (P. XXXIV) ; mais le cinquième lui inspire un jugement terrible : il parle « d'une étrange disharmonie, d'une maladie qui existerait peut-être dans l'esprit du poète », de « l'impuissance » de Kleist à reconnaître sa propre « contradiction », d'un « défaut radical et incurable, dont les traces se retrouveront plus ou moins dans toutes les œuvres du poète » (P. XXXIX), d'un défaut qu'il appelle à deux reprises « *le désir de passer par-dessus la nature et la vérité* » (XLVI et XXXIX). Il exécute l'*Amphitryon* en ces termes : « une tentative que l'on ne peut traiter que d'égarement » (P. XLI). En face de la *Cruche Cassée*, il retrouve l'adjectif de « magistral » (XLII) qu'il avait appliqué à quelques scènes des *Schroffenstein*, bien qu'il pense que certaines formes de la dialectique de Kleist « tournent par trop à la manière » (XLIII). *Penthésilée*, par contre, ne lui agréé point ; il la nomme « ce monstre étrange » et trouve que, par rapport aux *Schroffenstein*, « le poète a fait dans l'ensemble un important recul » (XLIV). Mais il ne sait pas de mots assez élogieux pour *Käthchen* et affirme « qu'en tant que spectacle populaire, elle vivra certainement toujours parmi nous » (XLV). Il croit que *Guiskard* aurait été le chef-d'œuvre de Kleist, si l'ensemble s'était révélé conforme à ce « début magistral » (XLVII). Il loue la force « entraînante » de la *Bataille d'Hermann*, mais il ne peut pardonner à Kleist la vengeance de Thusnelda et fait cette réflexion déconcertante : « le défaut essentiel est que nous ne voyons de la bataille elle-même que peu de choses » (XLIX et L). Tout comme Solger, dont il cite le jugement (LXV), et cédant à son penchant personnel pour la nouvelle, il pense que ce genre convenait mieux à Kleist que le drame (LI). Il loue uniformément les nouvelles de Kleist, à l'exception de l'*Enfant trouvé*, qu'il nomme curieusement « maniéré et moderne », et du *Duel*, où l'emploi du merveilleux le gêne (LIV et LV). Cette réserve subsiste évidemment en face de *Kohlhaas*, voire du *Prince de Hombourg* : Tieck parle des « maladies du jour » (LIII), et par elles revient à sa critique initiale : « *Cette prédilection pour certaines représentations qui sont hors des limites de la nature et, par*

conséquent, sont étrangères à la vérité, nous l'avons notée à quelques reprises dans ces pages ; c'est la faiblesse par laquelle Kleist est en étroit rapport avec ses jeunes contemporains, qu'il domine par ailleurs de si haut » (LX). Pour le *Prince de Hombourg*, il sait trouver au demeurant de belles louanges : « Dans aucun de ses poèmes, l'auteur n'a reflété avec autant de clarté et de pureté toute la plénitude de son esprit... » (LV et LVI) et le caractère de l'Électeur lui semble « un chef-d'œuvre » (LVII).

La tâche capitale que Tieck avait assumée en publiant les œuvres de Kleist et en les faisant précéder d'une étude, se ramenait à une *présentation* du poète. Désormais un double courant d'intérêt allait se faire jour : vers cette personnalité atteinte d'un mal profond, vers cette œuvre énigmatique et inquiétante. Et les allégations de Tieck devaient s'avérer assez imparfaites et assez spécieuses pour qu'une revision s'en imposât. En fait, le travail de la critique, jusqu'à la fin du siècle, sera essentiellement d'enrichir et de préciser ou de redresser cette première image d'un poète. Et il va porter tout ensemble sur la vie de Kleist, sur le texte des œuvres, sur les jugements de Tieck.

C'est une revision de ces jugements qu'opérait pour son propre compte FRIEDRICH HEBBEL, dès 1835, avec son étude « *Über Theodor Körner und Heinrich von Kleist* » (*Sämtliche Werke* hrsg. von R. M. Werner, Säkular Ausgabe, Tome 9) et qu'il poursuivait, sans parler de sa correspondance, dans diverses notes de son journal, vers 1850 (*ibid.*, tome 11). A vrai dire, ses recherches n'attestent pas uniquement une curiosité désintéressée. Rencontrant sur sa route vers le drame nouveau une individualité dont il éprouve la grandeur, Hebbel lui demande le secret de la création dramatique avec un excès d'insistance. Par ailleurs, il ne va s'attacher qu'aux œuvres desquelles il peut apprendre, à celles qui sont de toute évidence achevées ; aussi se rencontre-t-il étrangement avec Tieck dans son choix. Le chef-d'œuvre technique, la *Cruche Cassée* ; la merveille où s'accordent science dramatique et poésie : le *Prince de Hombourg*, fixent essentiellement son admiration ; il y joint *Kohlhaas*. C'est, d'ailleurs, sous l'influence des nouvelles de Kleist qu'il a sacrifié lui-même à ce genre, et, sans la *Cruche Cassée*, son *Diamant* est inimaginable ; or, dans les deux cas, il reste très au-dessous de Kleist et s'en rend parfaitement compte. Son étude de 1835 où, au lieu de répéter le nom de Kleist, il écrit incidemment « le grand poète » (Werner, 9, page 48), présente un éloge total du *Prince de Hombourg*, voire une défense de son « arrière-plan mystique » (p. 41) auquel s'était attachée une suprême réserve de Tieck. En 1850, relisant *Käthchen*, il accepte entièrement le caractère de l'héroïne, « cette fille authentique de la Poésie », mais il rejette « le monde où elle évolue » (Werner, 11, pp. 86-90) ; il

déclare à ce propos, avec une ambiguïté qu'il ne semble pas voir pleinement : « Il y a des esprits d'une telle valeur que seule l'impudeur ou la bêtise ose en faire l'éloge... Je place parmi eux — ceci soit dit avec tout le respect possible pour les critiques bien connues que Gœthe a émises et qui, par ailleurs, sont relativement fondées — Heinrich von Kleist » (p. 90). Il multiplie les éloges sur la *Cruche Cassée* et invente cette tournure si expressive : « Elle compte... au nombre de ces œuvres en face desquelles le public seul peut échouer » (Werner, 11, p. 350). Reprenant le *Prince de Hombourg*, il trouve cette fois « gênant » le somnambulisme du Prince ; il estime que si ce trait était « intimement tissé dans l'organisme de l'œuvre », comme il l'est dans *Käthchen*, elle perdrait « son droit à passer pour classique » (Werner, 11, p. 323). Mais il lui prodigue de magnifiques éloges, et, contrairement au titre que lui a donné Kleist (Schauspiel), la nomme expressément « tragédie » (*ibid.*).

En 1848, EDUARD VON BÜLOW (*Heinrich von Kleists Leben und Briefe*) entreprenait de compléter le récit d'une vie dont on ne connaissait, comme il le dit lui-même, que des fragments » (P. V.). Son travail est, en fait, inséparable de celui de Tieck, dont il présente la continuation ; Bülow avoue, d'ailleurs, en avoir fait la lecture à Tieck et avoir obtenu de celui-ci une entière adhésion (VI-VII). Il donne son étude pour la reproduction aussi fidèle que possible des hasards d'une existence. En chroniqueur apparemment fidèle, il se dispense de toute réflexion personnelle. Lorsqu'il se croit obligé d'émettre un avis sur la personnalité de Kleist — non pas sur le poète, mais sur l'homme que fut Kleist, il se retranche expressément derrière Tieck, dont il cite très longuement les paroles « significatives, vraies et belles » (pp. 16 à 19 et 66 à 71). Dans la préface toutefois, il se permet un jugement qu'il donne comme étant de son cru, mais où l'on retrouve, et jusque dans les mots, l'arrêt porté par Tieck : « Il y eut de tout temps, au point de vue physique comme au point de vue psychique, un dualisme profond dans sa vie, un vice mystérieux de son organisme, dont l'origine restera toujours voilée... Dans ses écrits, le talent de Kleist représente lui-même, d'une manière assez expressive ce dualisme et ce virus » (P. VIII). Et il ajoute, en toute naïveté : « Dans cette évocation de sa vie, je me suis efforcé de les faire apparaître avec toujours plus d'évidence » (P. VIII et IX). Quant à sa méthode, Bülow l'a exposée avec complaisance : il a puisé aux « sources » ; il a déterré des documents parfois essentiels ; il a recueilli les témoignages des anciens amis de Kleist, de Rühle et de sa femme, de Pfuel, de Wilhelmine von Zenge et de sa sœur Louise (P. VI). « Je peux donc me flatter peut-être, avoue-t-il, de n'avoir pas complètement manqué le but de mon travail » (P. VII).

Bülow ornait cette vie, dont Tieck avait accusé involontairement la sécheresse, de quelques histoires d'amour propres à rendre attentif leur héros, et aussi à bien mettre en lumière « le dualisme et le virus » si fortement stigmatisés. L'amour de Kleist pour Wilhelmine lui semble « passionné » (p. 14), bien qu'il y retrouve une « lubie » : le refus d'en rien faire savoir aux parents de la fiancée (13). A son retour de Paris, Kleist aurait, à l'en croire, fait la connaissance de Caroline von Günderode — rencontre admirable, si l'on songe que cette poétesse exaltée se donna la mort elle aussi, et dès 1806 ; il aurait encore « eu de tendres relations avec la fille d'un pasteur des environs de Wiesbaden » (42). A Dresde, il aurait aimé « une jeune fille riche et charmante » et seule une autre « lubie » se serait opposée à son bonheur ; il aurait exigé l'échange d'une correspondance secrète, et, devant un refus, aurait renouvelé cette offre, trois jours, puis trois semaines, puis trois mois plus tard, et aurait enfin rompu toute relation. Grâce à cette histoire fantastique, Bülow atteignait un triple effet : il faisait passer Kleist pour un extravagant, il prétendait expliquer la genèse de *Käthchen*, il insinuait que Kleist voyant la fin de son amour et l'échec du *Phébus*, aurait « essayé déjà de se donner la mort » (pp. 52-53). Toute son argumentation, à vrai dire, avait pour but de montrer que le suicide avait hanté continuellement l'esprit de Kleist, que ce poète, dont il cite à peine les œuvres, n'était guère qu'un individu dangereux. Avec des anecdotes qu'il enregistrait triomphalement, il composait la légende d'un Kleist frénétique et absurde qui, d'une part, manifestait une sorte d'horreur à l'endroit du suicide (pp. 12 et 57) et, qui, d'autre part, avait « en 1804 » offert à Caroline von Schlieben de la tuer et de se tuer ensuite (38 et 39), avait tenté de s'empoisonner, en absorbant une forte dose d'opium (53), avait parlé de tuer Adam Müller et tenté réellement de le précipiter dans l'Elbe (54), avait songé à tuer Napoléon (60), et était donc destiné, de toute évidence, à se tirer une balle dans la tête, sur les bords du Wannsee. A propos de ce suicide, il répétait à peu près, pour Kleist et Henriette Vogel (73-74), ce qu'il avait dit du même Kleist et de Caroline von Schlieben. Mais il allait plus loin dans l'absurde : « Dix années peut-être avant sa mort, osait-il écrire, Kleist avait déjà parlé de suicide à ses amis Rühle et Pfuel, alors qu'ils passaient en barque juste à l'endroit où Kleist se tua réellement en 1811... » (53).

La critique ultérieure aura fort à faire lorsqu'elle se proposera de fixer le vrai visage de Kleist ; et elle devra tout d'abord écarter les stupidités dont Bülow s'était fait le zélé propagateur, et que dénoncera fortement Adolf Wilbrandt, dès 1863 (VI). Pourtant, Bülow était guidé par une sympathie sincère pour le poète qu'il se trouvait desservir inconsciemment. Il accomplissait même une œuvre très

utile en joignant à son étude beaucoup de textes de plus grand poids : des lettres de Kleist, dont seize étaient adressées à Wilhelmine, et deux magnifiques contributions apportées par Kleist à ses *Feuillets du Soir* : l'Essai sur le théâtre des marionnettes, et l'Anecdote tirée de la dernière guerre prussienne. Au demeurant, il avouait avec désinvolture qu'il avait publié, non tous les documents venus entre ses mains, mais « uniquement ce qui lui avait paru important » (VII). Un tel principe était soutenable ; et les clartés étranges, et parfois mal accordées, que les documents de Bülow jetaient sur la vie de Kleist, allaient inciter les chercheurs à perfectionner son œuvre.

Si l'ouvrage de Bülow complétait à sa manière la biographie de Tieck, par rapport à la vie du poète, l'étude que HEINRICH VON TREITSCHKE publiait en 1858 (dans les *Preussische Jahrbücher*, Bd 2, Heft 6 ; reprise dans *Historische und Politische Aufsätze*, Neue Folge, II ter Teil, Leipzig 1870) la complétait dans le sens de l'évocation de la personnalité humaine et de l'étude de l'œuvre. Treitschke se montrait, d'ailleurs, nettement soustrait à l'influence de Tieck. Il étudiait longuement les deux pièces que Tieck avait le plus méprisées : *Amphitryon* et *Penthesilée* (671-673, 676-678) et s'il ne parvenait pas à les réhabiliter, du moins écrivait-il que les « scènes sérieuses » avaient « infiniment gagné » par rapport à Molière, dans la transposition kleistienne d'*Amphitryon* (673), — du moins opposait-il la « beauté formelle » de *Penthesilée* à la « monstruosité de son thème » (678) ; et il s'éloignait de Tieck en ceci encore que les nouvelles de Kleist, selon lui, « n'étaient pas du tout au niveau de ses drames » (674). Mais, en définitive, les mêmes œuvres fixaient leur admiration à tous deux : outre *Käthchen*, louée pour sa poésie bien plus que pour sa valeur proprement dramatique, la *Cruche Cassée* et le *Prince de Hombourg*, qui, jusqu'en 1900, ne cesseront point de passer pour les œuvres capitales de Kleist. Cependant, s'il n'a que des éloges pour la comédie, Treitschke, en dépit de son prussianisme enthousiaste (692), ne peut se retenir de blâmer la scène de la peur qui est au centre du drame : il la nomme « un faux accord » dans ce « magnifique poème » (690). Et cette réserve est, en définitive, celle qu'il maintient en face de la personnalité de Kleist et par laquelle son étude, au verbalisme un peu facile, rejoint l'étude triste et contrainte de Tieck. Il appelle Kleist « cet homme étrange qui, en toute chose, s'éloigne de la règle » ; il loue son « énergie dramatique » (666), mais lui reproche d'aimer « les grands cris, les choses horribles » (667), de « peindre l'amour comme une maladie du corps et de l'âme » et de « s'égarer parfois dans les mystères de la vie sexuelle, qui sont purement et simplement interdits à l'art » (665). Rapportant, « d'une source bien informée » que Kleist « aurait été interné quelque temps dans un asile d'aliénés », il

écrit ces lignes qui, par delà Tieck et ses réserves mesurées, se rattachent directement aux condamnations portées par Goethe : « C'est une chose que nous ne discuterons pas ; elle n'est nullement incroyable, car, dans cet esprit si riche, des *forces démoniques* sont à l'œuvre, qui dépassent les limites de l'humain » (663).

Le mot de « démonisme » appliqué à Kleist était destiné à une fortune immense. Aussi bien, se retrouve-t-il dans l'abondante préface mise par JULIAN SCHMIDT à l'édition des œuvres de Kleist qu'il publiait en 1859 et qui se donnait pour une forme « revue et complétée » de l'ancienne édition publiée par Tieck en 1826. Schmidt aussi s'était émancipé de Tieck, dont il entreprenait même de réfuter les allégations (à l'inverse de Treitschke, qui ne l'avait pas cité), soit que Tieck lui parût ménager Kleist indûment (XLV, LXXXVIII, CV), soit qu'il lui parût traiter Kleist avec injustice (LII, LXXVIII, XCHII). Si *Amphitryon* et *Penthesilée* avaient essuyé surtout les rigueurs de Tieck, pour cette œuvre-là Schmidt lui donnait « raison » (LXIX) mais pour celle-ci, il trouvait une formule expressive : il parlait « d'une force démonique, révélant le vrai et grand poète » (LXXVIII). A propos de *Penthesilée* et *Käthchen*, il disait encore : « Le poète qui créa ces figures de femmes a dû, certes, sonder profondément le cœur féminin » (XC). Et pourtant Schmidt refaisait le chemin de Treitschke : il n'échappait à la tutelle de Tieck que pour se ranger sous celle de Goethe. S'il osait révoquer en doute un mot de Goethe sur la *Cruche Cassée* (LXXVIII), il souscrivait à la terrible condamnation dont la personnalité et l'œuvre de Kleist semblaient devoir rester écrasées : « L'expression est forte, disait-il, mais la chose n'est pas inexacte » (XI). Il écrivait, selon la terminologie même de Goethe : « Bien des choses, dans ses poèmes, ne peuvent être expliquées que par la pathologie » (XI et XII) ; « il n'est pas aisé de dégager de l'impression pathologique l'impression d'art véritable » (VI) ; et, à propos de cette *Penthesilée*, dont il était le premier, par ailleurs, à parler assez dignement : « Le déchaînement total de la nature animale est un cas qui relève des hôpitaux » (LXXXI). En face de *Käthchen* et du *Prince de Hombourg*, son rationalisme éclairé s'affirmait en sentences de cette force : « Les nerveux et les somnambules n'ont rien à faire sur la scène » (CXIV).

Plus de vingt ans s'étaient écoulés entre l'édition de Tieck et le livre de Bülow ; plus de trente séparaient les deux éditions complètes des œuvres de Kleist, — des « œuvres choisies » ayant paru, il est vrai, en 1846, toujours par les soins de Tieck ; dix encore venaient de séparer le livre de Bülow et l'étude de Treitschke. Mais celle-ci, suivie à un an d'intervalle par l'édition de Schmidt, atteste la naissance d'un intérêt intense autour de la personnalité et de l'œuvre de Kleist, — d'un intérêt que vont marquer coup sur coup, vers 1860, nombre de publications capitales.

Bülow avouait que, dans sa quête d'informations directes, il n'avait pu accéder à « la source la plus naturelle et la plus importante » (VI) : il entendait par là les lettres adressées par Kleist à sa sœur Ulrike. En 1860, A. KOBERSTEIN, dont le père avait été lié avec la famille von Stojentin, elle-même alliée à la famille von Kleist, parvenait à vaincre les résistances de la « propriétaire » de ces lettres ; et il en donnait une édition très complète, à laquelle la critique n'a presque rien eu à changer. Au nom des révélations qu'elles contiennent, il apportait d'utiles « rectifications » aux récits de Bülow et à l'esquisse biographique de Tieck (p. V).

Deux ans plus tard, R. KÖPKE accomplissait une tâche de la même importance. Tieck avait parlé des écrits politiques de Kleist, qu'il détenait au même titre que les autres inédits et qui ne lui paraissaient pas « propres à être publiés » malgré « le changement survenu dans les circonstances extérieures » (XX) — ces circonstances qui en avaient empêché la publication immédiate. Il paraissait donc ne pas leur attacher une grande valeur littéraire ; et Bülow, son fidèle suivant, les avait déclarés « pour la plupart indignes d'être imprimés » (X). Köpke, par contre, répudiait cette « critique arbitraire » et demandait pour les études littéraires la rigueur de la « science » (pp. 6 et 7). Il alla découvrir dans les œuvres posthumes de Tieck ces reliques posthumes de Kleist et les publia in-extenso. Tant de ferveur à servir la mémoire d'un poète n'impliquait pas, au demeurant, une admiration sans limites. Köpke dédiait son édition à Fr. von Raumer, l'homme que Kleist avait rendu directement responsable de sa ruine, et ce simple fait équivalait à un blâme pour le poète qui n'avait pas su faire la belle carrière de cet historien-politicien. Et le blâme se formulait, en toute netteté, dans la substantielle introduction mise par Köpke à son livre (*Heinrich von Kleists politische Schriften und andere Nachträge zu seinen Werken*). « Si Kleist... avait eu en lui-même une grande force morale, il aurait apaisé son conflit intime en se soumettant à une loi supérieure ; s'il avait été assez capable de résignation pour cultiver en paix un talent, pour se consacrer soit aux études scientifiques, soit à la seule poésie, vers laquelle le poussait, certes, une bien plus haute vocation, peut-être qu'il eût été sauvé » (47). Les préoccupations moralisantes d'une époque des plus plates venaient soutenir ici les condamnations portées par Goethe.

En 1862 encore, REINHOLD KÖHLER publiait un petit livre (*Zu Heinrich von Kleists Werken*) qui servait la mémoire du poète le plus honnêtement du monde : en demandant un établissement exact des textes, selon l'esprit de cette critique scientifique dont Köpke s'était réclamé. Il dénonçait les libertés excessives prises par Tieck (IV et V) et surtout Schmidt (VI et VII), dont l'édition représentait, à l'en croire, « non pas un progrès, mais bien un recul », sur celle de

Tieck. Il donnait des exemples déconcertants de modifications arbitrairement apportées aux textes. Tieck, pour éviter peut-être que Kleist ne fût accusé de mauvais goût, avait remplacé d'admirables trouvailles par des banalités moins choquantes ; ainsi, dans le vers : « *Liegt in zwei engen Brettern duftend morgen* », *duftend* avait cédé la place à *leblös* (62). Julian Schmidt, en face des textes comme en face de la personnalité de Kleist, ne pouvait imposer silence à son rationalisme. Jugeant incompréhensibles ces vers appliqués à l'arc de la reine des Amazones : *Und noch einmal am Boden zuckt und stirbt, Wie er der Tanais geboren ward* », il y remplaçait *stirbt* par *birst* et *geboren* par *geborsten* (pp. 29 et 30). Le petit livre de Köhler, en exigeant pour les œuvres de Kleist le respect auquel elles avaient droit, ne contribuait pas peu à créer l'ambiance favorable à un grand ouvrage sur le poète, à celui que les travaux de Bülow, Treitschke, Schmidt, Koberstein, Köpke, rendaient possible, et qui devait paraître en 1863 : la biographie d'ADOLF WILBRANDT.

L'auteur rend à ces travaux un hommage mérité ; il constate que les études littéraires dont Kleist était l'objet ont amené la nation allemande à méditer sur « un legs à demi englouti » p. VI), et que les textes révélés ont rendu « clairs et compréhensibles les moments essentiels de la vie de Kleist et de son évolution artistique » (p. VII). Il réclame pour son propre livre le souci « d'épuiser le sujet » et de lui donner une « base scientifique » (VIII) ; il en fixe ainsi le but : « Saisir Heinrich von Kleist dans son *importance historique, comprendre ses idées et son destin selon ceux de l'époque, et représenter ce romantique allemand, le plus distingué et le plus infortuné de tous, dans sa grandeur tragique* (p. V). » Ce langage seul suffit à séparer le livre de Wilbrandt des essais biographiques qui le précèdent.

Certes, on peut constater que Wilbrandt se rend la tâche un peu facile en citant immodérément les lettres de Kleist et en adoptant encore sans beaucoup de contrôle les anecdotes de Bülow. Mais, d'une part, il s'émancipe des jugements de Tieck et de Goethe et, même s'il condamne, trouve des accents personnels ; d'autre part, il est un artiste et s'approche des œuvres de Kleist en artiste justement, non comme Tieck, en poète démodé et aigri, non comme Goethe, en médecin. Son attitude envers le cinquième acte des *Schroffenstein* est, à cet égard, symptomatique. Tieck y avait vu la preuve de la « maladie » de Kleist, de son « défaut radical et incurable » ; il avait accusé *l'homme* qui pouvait concevoir une telle monstruosité. Wilbrandt, s'autorisant d'une histoire de Pfuel, condamne *l'artiste* qui n'a pas su mener sa tâche à bien, qui a « renoncé à la solution morale de son problème » pour mettre au « premier plan » de l'acte une « situation étrangère » : la scène de

l'échange des vêtements, dont la rédaction est antérieure à celle du drame (p. 166. Comp. p. 155). Eprouvant l'opposition de la « farce » finale et de l'admirable drame que composent les trois premiers actes, il écrit : « On ne peut s'expliquer cette énigme autrement que par l'histoire de la pièce » (p. 163). Partant, il établissait un point de vue tout nouveau, auquel il a eu le mérite de se tenir le plus souvent. Certes, cette interprétation exclusive d'un poète par les nécessités de son art ne va pas sans dangers : Wilbrandt, à propos du voyage fait par Kleist à Wurzburg, n'hésite pas à écrire : « En vérité, il ne cherchait dans ce voyage que lui-même, c'est-à-dire sa vocation poétique, et rien d'autre » (62), opinion d'une criante absurdité. Mais lorsque Wilbrandt consacre un chapitre entier au conflit de Goethe et de Kleist (chap. 14), son sens artistique le guide très sûrement, d'autant que, s'il se refuse à défendre Kleist « jusqu'au bout », il n'en affirme pas moins : « En principe, il avait raison, sans nul doute » (307) et n'hésite pas à reprocher durement à Goethe d'avoir protégé un Zacharias Werner et écrasé un Kleist (306). Pourtant, à propos de l'*Amphitryon* qu'il nomme « une remarquable tentative où le génie n'a pas ménagé ses forces » (234), il affirme que Goethe avait « raison, sans aucun doute » de rejeter ce mélange d'antique et de moderne (*ibid.*). Quelque chose des condamnations de Goethe demeure donc ; et, en fait, leur violence était telle que, même dans leur injustice, elles gardaient une sorte de fascination pour les esprits. Aussi bien, Hebbel lui-même n'avait pu se soustraire entièrement à leur emprise. Lorsqu'il parle de *Penthésilée* et du « feu merveilleux » qui en transfigure même les dernières scènes (p. 251), Wilbrandt se laisse aller à des formules de cet ordre : « C'est seulement dans ce poème que Kleist a révélé ce qu'il pouvait faire en déployant pleinement toutes ses forces. Dans les *Schroffenstein*, dans *Amphitryon*, dans la *Cruche Cassée*, seuls des aspects isolés de son talent s'étaient manifestés ; dans *Penthésilée* son âme entière devint poème. » Mais voici que la terminologie de Goethe et la réprobation qu'elle implique s'imposent brusquement : « A vrai dire, c'était encore un élément pathologique qui cherchait ici à se libérer... » (264-265). Le mot Démon, également familier à Goethe, mais dont le sens devient spécieux dès qu'il est appliqué à Kleist, reparait chez Wilbrandt, après avoir trouvé place dans les études de Julian Schmidt et de Treitschke. S'il rejette la scène de la peur, dans le *Prince de Hombourg*, Wilbrandt parle, en l'espèce, d'une « révélation brutale de la propre nature toute démonique du poète » (p. 377). La vengeance de Thusmelda, dans la *Bataille d'Hermann*, lui inspire cette réflexion : « Vers la fin, le Démon se manifeste, tout d'un coup et d'une manière effroyable » (344) ; il l'appelle même un « témoignage de maladie profonde » (345). A propos de *Penthésilée* encore, il éprouve que « le poète a connu

intimement, en son propre sein, la présence du Démon qui traîne dans la boue la douce image de Penthésilée » (251) ; il n'évite pas cette remarque de philistin : «apparitions fantastiques qui restent éternellement absentes du cœur de la plupart des hommes, pour leur salut à eux » (251).

Il semble impossible qu'à la fin de son livre, Wilbrandt n'introduise pas des réserves majeures dans son évocation de la « tragique grandeur » de Kleist. Et, en fait, s'il note des « affinités vraies et profondes » entre Kleist et Byron (419), son jugement le plus formel est une condamnation : « Kleist n'est pas devenu pour son peuple un poète classique, parce qu'il s'opposait, avec son Moi, au monde des choses et qu'il découvrit trop tard le point où il pouvait s'unir à lui ; parce qu'il s'est fait une fausse idée de toute cette lutte et parce qu'à la fin les forces qui étaient à l'œuvre, dans cette époque, le dépassèrent alors qu'il résistait encore. Mais il n'était pas non plus uniquement en son pouvoir de provoquer une décision. Le sol, auquel il appartenait par ses dons et ses forces, se déroba sous ses pas, et lorsqu'il revint à la notion d'une norme, il dut reconnaître que le moment, pour lui, était passé » (p. 415). Certes, l'ouvrage de Wilbrandt ne répondait pas à toutes les exigences que sa préface avait formulées. Mais il faisait exactement le point de la situation occupée vers 1860 par l'œuvre de Kleist dans l'Allemagne intellectuelle, et il renfermait dans ses quatre cents pages la totalité des informations et des enseignements recueillis par les chercheurs en quarante années. En fait, il avait épuisé pour vingt ans environ la matière poétique et humaine qu'il venait de présenter.

En 1872, les *Shakespeare — Studien* d'OTTO LUDWIG (publiées par Moritz Heydrich) apportaient une page curieuse (p. 258 de la 2^e édition, Halle 1901), propre à susciter un intérêt nouveau autour de l'œuvre de Kleist. Ludwig ramène à trois les motifs qui « empêchent le succès de Kleist auprès du grand public » : 1^o Kleist pousse tout à l'extrême ; 2^o il travaille surtout avec et pour la raison ; 3^o sa langue est le contraire exactement de celle de Shakespeare, il lui manque l'éloquence de la passion. (« Si la passion chez Shakespeare se montre spirituelle, chez Kleist, c'est la raison qui se montre à nous sous forme de passion »). A vrai dire, on peut légitimement douter qu'il s'agisse là des trois causes de l'insuccès de Kleist « auprès du grand public ». Il est surprenant, par contre, et significatif, que Ludwig range Kleist parmi les poètes qu'il oppose à Shakespeare : Corneille, qu'il cite toujours sans sembler le connaître, et Schiller, à travers lequel il remonte justement jusqu'à Corneille. Il est plus surprenant encore que Ludwig puisse écrire, en blâmant Kleist de n'avoir pas « l'éloquence de la passion » : « Il s'est par trop écarté de Goethe et de Schiller. » L'exclusive

admiration de Shakespeare, qui trouble déjà Ludwig dans ses jugements sur la tragédie grecque, ne le disposait pas à comprendre Kleist objectivement. Mais cette page de ses études est essentielle dans l'histoire de la « légende » de Kleist, en ceci que Ludwig, sans s'attacher à une pièce précise, cherche à porter un jugement d'ensemble sur la manière du poète, ce que n'avait pas fait Wilbrandt.

En 1874, une page magnifique de NIETZSCHE, dans *Schopenhauer éducateur*, sauvait des interprétations mesquines ou du dénigrement, un des événements essentiels de la vie de Kleist : sa rencontre avec la philosophie kantienne, dont le tragique sans mesure pouvait légitimer, aux yeux d'un censeur sagement doté de raison, le reproche toujours latent d'excès, d'anomalie, de « mal incurable ».

Cependant, le centenaire de Kleist, célébré avec une certaine solennité, le 10 octobre 1876, semblait une invitation à des recherches biographiques minutieuses qui fussent capables d'expliquer bien des points encore mystérieux de cette vie tragique. Elles furent entreprises, en effet, et mirent au jour quelques faits nouveaux, que révélèrent des revues littéraires. Rien n'accuse mieux la difficulté de ces recherches et la médiocrité de leurs résultats que ceci : elles fournissaient la matière de brefs articles, non de livres entiers. Dès 1873, PAUL LINDAU y avait prélué par des révélations sur les derniers moments de la vie de Kleist et d'Henriette Vogel, qu'il avait tirées des papiers posthumes de Peguillen, l'exécuteur testamentaire de Kleist et d'Henriette (*Gegenwart*, n^{os} 31-34). Peu après la célébration du centenaire, le « prorektor » SCHWARTZE révélait la date exacte de la naissance de Kleist, telle qu'elle figure dans les registres de Francfort (*Gegenwart*, volume X, p. 287). Dans son numéro de janvier 1878, la revue *Nord und Süd* (Bd. 4) publiait, par les soins de Paul Lindau, un inédit capital : l'essai sur *l'élaboration progressive des idées pendant le discours*. En 1880, O. WENZEL apportait une « contribution à la biographie de Heinrich von Kleist », touchant les dernières années passées par le poète à Berlin (*Sonntags-Beilage zur Vossischen Zeitung*, n^o 37 et 38). Dans le numéro de la *Gegenwart*, en date du 13 mai 1882, KARL SIEGEN étudiait le poète et sa famille. La même année, le seizième volume de l'*Allgemeine Deutsche Biographie* contenait une étude abondante de F. BAMBERG sur le poète et son œuvre (pp. 127-142). Et surtout KARL BIEDERMANN continuait, dans les numéros de septembre et octobre de la revue *Nord und Süd*, la publication tout à fait capitale qu'il avait commencée, l'année précédente, dans le numéro d'octobre de la même revue : celle des lettres de Kleist à sa fiancée ; il ne donnait d'ailleurs que les lettres ne figurant pas en appendice au livre de Bülow. En 1884, il se décidait à les réunir toutes en un volume (*Heinrich v. Kleists Briefe an seine Braut*), dont le texte est fort correctement établi. Il confesse

lui-même qu'il a eu le sentiment, ce faisant, « de remplir un devoir de piété envers les mânes de Kleist comme de rendre un service à l'histoire littéraire allemande » (p. V).

De même que le premier grand effort collectif pour parvenir à une meilleure connaissance de Kleist se situe autour de l'année 1860 et, en fait, de 1858 à 1863, c'est autour de l'année 1880, et, en fait, de 1876 à 1885, que se situe la seconde grande tentative collective pour présenter Kleist avec plus d'exactitude et d'objectivité scientifique.

En 1882, THEOPHIL ZOLLING couronnait toutes les recherches de détail touchant la biographie de Kleist par un important ouvrage qui éclairait l'une des périodes les plus confuses de cette vie brève mais riche en événements : *Heinrich von Kleist in der Schweiz*. Il déclarait : « Ce travail repose sur des études faites avec soin et aux lieux mêmes : la Suisse et Paris » (Vorwort). L'apport essentiel de son ouvrage consiste en une heureuse évocation du groupe poétique de Berne, où Kleist fréquenta, et en des images expressives de la vie du poète à Thoune et dans l'île de l'Aar; une des maîtresses-trouvailles de Zolling était de découvrir et d'authentifier le tableau d'où Kleist avait reçu le thème de sa *Cruche Cassée* : « Le Juge ou la Cruche Cassée, peint par Philippe Debucourt, peintre du roi, et gravé par J.-J. Le Veau » (pp. 28 à 69). Dans la mesure où il jugeait l'homme dont l'existence lui semblait nécessiter des recherches à ce point scrupuleuses, Zolling se montrait absolument prisonnier de l'interprétation donnée par Tieck, voire des accusations portées par Goethe. Lui, qui réfutait brillamment des erreurs de Bülow en matière de faits et de dates (par exemple p. 67), écrivait, dans le style de ce même Bülow : « Sa vie est l'histoire d'un esprit magnifiquement doué, d'un noble cœur et d'une âme malade » (p. 1). « Des dispositions funestes se manifestent déjà chez l'enfant, qui avait l'habitude de jouer avec l'idée du suicide et qui promit une mort commune à son cousin, nature mélancolique. Ce maladif instinct de destruction est, sans nul doute, héréditaire » (p. 6). « Il manque à la vie et aux œuvres de Kleist la norme solide que représente une sûre conception de l'art et du monde même » (p. 83). Ainsi, l'un des ouvrages qui nous ont aidé à préciser la vie de Kleist contribuait à maintenir une vision arbitraire de sa personnalité. L'étude des sources s'avérait stérile si elle n'était pas soutenue par un effort psychologique que personne, pas même Wilbrandt, n'avait osé accomplir.

En 1882 encore, HEINRICH BULTHAUPT publiait le premier tome de sa *Dramaturgie der Classiker* qui joignait à des études fort complètes des drames de Lessing, Goethe et Schiller, l'examen de trois œuvres de Kleist : *Käthchen*, *le Prince de Hombourg*, *la Cruche Cassée*. Kleist traité de classique, quelle hardiesse ! Bulthaupt se chargeait, d'ailleurs, de séparer bien vite les noms qu'il semblait

réunir : « S'il est de règle, chez Schiller, chez Goethe, que la forme et la substance de l'œuvre se conditionnent réciproquement, si la forme semble commandée chez eux par la substance, chez Kleist, elles s'opposent souvent toutes deux d'une façon frappante, et l'une ne devient belle ou significative que seulement par l'intermédiaire de l'autre » (p. 358). Dans la cinquième édition de son ouvrage, parue en 1892 et qui porte le titre de *Dramaturgie des Schauspiels*, Bulthaupt étudiait encore la *Bataille d'Hermann* : il en nommait le héros : « l'une des plus merveilleuses incarnations de l'âme allemande » (p. 453), mais il trouvait l'action de la pièce impropre à fournir un drame. Tout compte fait, il réservait ses louanges aux trois œuvres que Tieck avait imposées à l'admiration des Allemands, soixante ans plus tôt. Et, en face d'elles, il gardait aussi les préjugés de Tieck, bien qu'en les présentant sous une forme adoucie : « Il y reste, disait-il du *Prince de Hombourg*, quelque chose de rebelle, qui ne se révélera pas même à l'âme qui se sentirait avec cette œuvre le plus d'affinités et pas davantage aux études les plus incisives, quelque chose qui a son fondement dans la nature même du poète et que l'on s'efforcerait vainement de faire disparaître » (*D. d. Cl.* p. 364). Dans l'édition de 1892, il parlait, à propos de *Käthchen*, de « ce sentiment puissant qui domine tous les héros kleistiens à titre de loi suprême » (p. 428) ; il manifestait ainsi un effort en vue d'atteindre à une vision générale des éléments de la psychologie chez Kleist ; et il se montrait également tributaire des ouvrages considérables parus sur Kleist depuis dix années.

En 1883, l'*histoire de la littérature allemande* de WILHELM SCHERER avait rendu un hommage un peu concis, mais vibrant, à ce « poète tragique » et à son « tragique destin » (pp. 689 et 694). Et c'est de la tradition critique inaugurée par Scherer, — examen scrupuleux des textes, recherche des sources littéraires, présentation objective et interprétation résolument intellectuelle, voire technique, des œuvres elles-mêmes, — que devaient venir coup sur coup deux travaux essentiels.

En 1883, l'*Oesterreichische Rundschau* de Vienne publiait le texte, revu et augmenté, d'un discours sur Kleist prononcé par ERICH SCHMIDT ; et, trois ans plus tard, cette étude trouvait place dans les *Characteristiken* du même auteur (tome I, pp. 350-380). A tout prendre, elle est fort problématique. Certes, Schmidt reconnaît très bien l'originalité de Kleist, l'accent personnel de ses œuvres, et il l'exagère presque, en doutant qu'elles se prêtent à « une analyse toute chimique de leur sujet » (p. 357) ; certes, il enregistre qu'il faudrait mettre en exergue « de tous les drames et de toutes les nouvelles » ce mot d'Hermann : « Ne trouble pas mon sentiment » (p. 358). Mais il reste doublement tributaire des sentences de Goethe : d'une part, il s'attache obstinément aux exigences de la scène ; d'autre part, il

ne peut se réconcilier franchement avec la personnalité de Kleist, quelque intérêt qu'il lui porte, et pour le condamner tout lui est bon, mêmes les pires ragots de Bülow et de Julian Schmidt. N'écrit-il pas que Kleist « s'était accoutumé à l'usage de l'opium » ! (p. 355). Il le nomme « une nature problématique » (351) et parle de son « mélange d'éléments sains et d'éléments malades » (p. 352). Toute son admiration va à la *Cruche Cassée* (p. 364), au fragment de *Robert Guiskard* (363) au *Prince de Hombourg* (376-380). Mais il se détourne résolument de *Käthchen* (373), et, s'il vante la beauté verbale de *Penthesilée* (p. 369), il parle aussi de « cette œuvre charmante et effroyable, ravissante et répugnante » (371), il écrit : « Kleist marche aveuglément de l'avant et fouille dans la folie sexuelle » (369) ou encore : « Quand Penthesilée, en une parodie insensée de la Communion, boit le sang (!) de l'homme qu'elle aime et enfonce les dents en sa tendre chair... » (p. 370) ; il nomme pourtant cette œuvre, et c'est là l'essentiel, « une confession de Kleist » (p. 371).

Le ton violent de l'étude de Schmidt la rapproche étrangement de celle de Treitschke, et la met dans une opposition radicale avec l'ouvrage d'OTTO BRAHM, paru en 1884. A vingt ans d'intervalle, Brahm entreprenait de donner une contre-partie de la biographie de Wilbrandt, à laquelle il rendait hommage, mais dont il avait bien reconnu les insuffisances. Certes, il se réclamait des récentes révélations d'ordre biographique qui pouvaient rendre légitime un nouvel ouvrage d'ensemble. Mais il avouait aussi : « Par delà l'établissement des faits reconnus tels, au sens étroit du mot, je me suis efforcé d'accroître la *compréhension historique de Kleist et de ses écrits*. Les observations relatives au style et à la technique poétique de l'auteur, que je communique ici, ainsi que la tentative de ramener tous les détails à quelques traits décisifs du caractère de mon héros, et de ramener ces traits eux-mêmes à des tendances générales de l'époque ont été entreprises dans cet esprit » (Vorwort). C'était là tout le programme de la nouvelle critique inaugurée par Scherer et son école. Le livre de Brahm se donnait lui-même pour ce qu'il était réellement : une production typique d'un certain état de la pensée allemande à un moment déterminé de son évolution. Et un jury, dont Scherer faisait partie, accomplissait un geste symbolique en lui accordant le premier des trois prix fondés, en décembre 1882, par l'association pour la littérature allemande.

L'ouvrage de Wilbrandt, s'il avait bien intégré les œuvres de Kleist à sa vie, ne les avait pas présentées pour elles-mêmes ; il avait mieux fait valoir l'homme que sa création. Brahm, au contraire, allait surtout aux œuvres, et, à travers la vie de Kleist, c'est elles encore qu'il voulait atteindre. Une telle entreprise exigeait une totale indépendance d'esprit ; et Brahm savait se libérer, bien

mieux que ses devanciers, des jugements de Goethe et de Tieck. Il allait même un peu trop loin dans la froideur propre aux méthodes scientifiques qu'il appliquait savamment, en historien littéraire, non en psychologue. Il procédait sur la *Bataille d'Hermann* à l'une de ces « analyses chimiques » dont Erich Schmidt avait nié l'efficacité ; il se hasardait à reconstruire la fin probable de *Robert Guiskard* (pp. 120-128) ; par ailleurs, il croyait reconnaître dans la *Pucelle d'Orléans* la vraie source de *Penthésilée* et n'hésitait pas à mettre Kleist au-dessus de Schiller en comparant ces deux pièces (213-214). Son attitude envers *Penthésilée* restait pourtant ambiguë : il disait que les reproches de Goethe tombaient « en dehors du sujet », mais il ajoutait : « Nous nous refusons aussi à suivre en toute chose l'auteur de *Penthésilée*... » (214). Son livre, d'ailleurs, n'était pas d'une structure très neuve, et il cherchait à lui donner l'apparence de l'originalité par des innovations tout extérieures qui avaient surtout pour effet de le faire paraître artificiel : il orientait trois chapitres de son livre, les récits de trois « voyages » de Kleist, selon des quêtes identiques : celle du « bonheur », à Wurzburg ; celle de la « vocation », à Paris ; celle de l'idéal, en Suisse (pp. 24, 51, 95). Dans son effort pour ramener les « détails » à des « traits généraux », tel qu'il l'avait formulé en sa préface, il opérait des rapprochements arbitraires et en tirait des conclusions d'une évidente fausseté. Pensant avec Wilbrandt que la scène entre les amants, au début du cinquième acte des *Schroffenstein*, gâchait toute la pièce (p. 86), il s'arrêtait à cette condamnation : « souvent, chez Kleist, l'intention primitive ne peut se manifester à plein vers la fin du drame » (205) ; et, parmi ces fins manquées, il rangeait, à côté de celle des *Schroffenstein* et de celle de *Käthchen* (p. 268), celle de *Penthésilée* qu'il ne trouvait « pas digne du commencement » (205). Ne voulant pas attribuer à Kleist le privilège d'une simple joie créatrice, dégagée de toute intention profonde, il écrivait, à propos de la *Cruche Cassée*, ces quelques lignes étonnantes : « Cette idée foncière, elle naît entièrement de la vision kleistienne du monde. Voyez ce qu'est le monde où vous vivez, nous crie-t-il. Vous vous querellez pour un rien ; et si vous demandez votre droit devant les autorités compétentes, vous trouvez comme juge le pire des coupables ! » (pp. 181-182). A propos d'*Amphitryon*, il affirmait tranquillement : « De même que, dans *Robert Guiskard*, Kleist aspirait à fondre le style antique et le style moderne, il cherche ici à unir le mythe grec et le dogme chrétien, et Alkmène et Amphitryon nous rappellent Marie et Joseph » (155).

Et pourtant, ce livre, où l'ingéniosité des constructions aboutit si souvent à une déformation des œuvres, représentait un progrès immense : non pas tant par ce qu'il donnait que par la tendance du critique, par son effort absolument nouveau pour expliquer les

œuvres par le dedans. Tout ce que Brahm écrivait sur Alkmène était aussi délicat que compréhensif : il découvrait entièrement l'aspect le plus kleistien d'une œuvre sur laquelle on s'était contenté avant lui de répéter plus ou moins bien les jugements portés par Goethe (pp. 150-153). Il donnait sa vraie mesure dans son étude des *Schroffenstein*. Là où Tieck avait condamné un malade, là où Wilbrandt avait blâmé un artiste incomplet, Brahm, sans se refuser le droit de censurer des faiblesses réelles, entendait expliquer la pièce, en dégager « l'accent profond » : le pessimisme. Par une comparaison savante entre les lettres de Kleist et l'œuvre elle-même, il en élevait le contenu idéologique bien au-dessus des habiletés techniques tant admirées par Tieck, et, tout ensemble, il soustrayait Kleist aux reproches conventionnels : maladie, défaut radical et incurable, dualisme, virus. « Ce qui n'avait été pour le poète qu'un pressentiment, écrivait-il, la ruine où vous précipitent des hasards aveugles, cela devint la nécessité réelle de ses personnages » (p. 76). Toutes les études ultérieures sur les *Schroffenstein* ne feront qu'approfondir ce jugement remarquable. Et le progrès essentiel de la critique, dans les années à venir, sera d'aborder non plus un drame, mais l'œuvre entière de Kleist, selon cet esprit.

Ce que la biographie de Brahm était à celle de Wilbrandt, la grande édition des œuvres de Kleist publiée en 1885 par ZOLLING (*Kürschner's Deutsche National-Litteratur*, volumes 149 (1 et 2) et 150 (1 et 2)) l'était à celle de Julian Schmidt, si violemment dénoncée, dès 1862, par Reinhold Köhler : à l'arbitraire plus ou moins dangereux succédait la rigueur scientifique. Zolling déclarait lui-même : « Nous présentons ici la première tentative d'une édition historique et critique des œuvres complètes de Kleist (tome I, p. CIII). » Son introduction se donnait pour strictement historique ; très étoffée, elle devait être considérée comme « un appendice aux monographies de Julian Schmidt et Wilbrandt » et ne traitait « en détail » que « les parties de la vie de Kleist qui ont été tirées au clair par la critique après la monographie de Wilbrandt » (*ibid.*). S'il semblait rivaliser avec Brahm, qu'il mentionnait seulement pour mémoire (tome I, CII), Zolling s'abstenait de considérations proprement littéraires, aussi bien dans sa notice biographique que dans les introductions qu'il mettait aux diverses œuvres. Ce faisant, il agissait avec sagesse ; car, s'écartant pour une fois de cette règle, il commentait en des termes surprenants une confuse allusion de Kleist relative à une « grande œuvre » qui lui prendrait cinq années. « Peut-être Kleist songe-t-il ici à une description poétique, à une figure idéale qu'il veut créer poétiquement et présenter comme modèle à sa fiancée. Et si nous nous rappelons qu'un an plus tard il parle à sa sœur du poème qui doit expliquer au monde l'amour qu'elle a pour lui, il nous paraît vraisemblable qu'à Wurz-

bourg il a travaillé déjà à son *Robert Guiskard* (!) et que Cécile, l'épouse de Guiskard, était destinée à montrer à Wilhelmine l'Épouse idéale ; Kleist a de même voulu donner une forme poétique à l'amour, dévoué jusqu'au sacrifice, que lui portait sa sœur Ulrike, et il a créé Hélène, fille de Guiskard et sœur du jeune Robert » (!) (tome I, p. XIX). Le grand mérite de Zolling était de donner un texte scrupuleusement établi, de publier à la fois la *Famille Ghonorez* et la *Famille Schroffenstein*, de révéler enfin le premier écrit de Kleist : *L'essai sur le bonheur*, et quelques fragments des *Feuillets du Soir* complétant le livre de Köpke. Certes, Zolling avait le tort de ne pas indiquer les variantes des textes, qui sont, chez Kleist, d'une importance capitale ; mais il remontait toujours aux intentions mêmes du poète. Il mettait aux mains des chercheurs un excellent instrument.

Les travaux de Brahm et Zolling rejoignaient, par delà Wilbrandt et Julian Schmidt, Tieck lui-même et semblaient l'accomplissement des deux aspects de la tâche qu'il s'était choisie : la présentation au public allemand de la personnalité de Kleist et de son œuvre. Si Bulthaupt, en 1882, avait été un peu vite en besogne, lorsqu'il rangeait Kleist parmi les classiques, — trois ans plus tard, après les travaux de Brahm et de Zolling, il était évident que Kleist prenait place parmi eux : un départ semblait définitivement opéré entre les œuvres d'intérêt accidentel ou trop limité et celles qui pouvaient parler vraiment à l'âme allemande : la *Cruche Cassée*, *Käthchen*, *Kohlhaas*, le *Prince de Hombourg* ; Kleist lui-même n'inspirait plus franchement du dégoût et de la répulsion, on pouvait parler de lui sans violence comme le faisait Brahm, on le laissait prendre lentement sa figure d'éternité. Lorsque RICHARD WEISSENFELS, par ailleurs, entreprenait d'étudier « *les éléments français et antiques dans le style de Heinrich von Kleist* » (1888), il indiquait assez bien que Kleist avait cessé d'appartenir au domaine de la polémique pour entrer dans celui de la science. Et de même qu'après le grand effort accompli autour de 1860 pour fixer enfin cette personnalité et cette œuvre rebelles, un silence respectueux paraissait s'établir après le grand effort parallèle accompli autour de 1880. Preuve éclatante de la gloire de Kleist : les premiers ouvrages sur lui devaient arriver de l'étranger, où, jusqu'alors, on l'avait presque ignoré. Kleist devenait l'un des rares poètes allemands appelés à atteindre un renom européen.

En 1893, S. FRIEDMANN publiait à Milan le premier volume de son ouvrage : *Il drama tedesco del nostro secolo*, qui trouva en Allemagne un certain intérêt et y fut traduit en 1899 (Nous le citons ici d'après la seconde édition de cette traduction parue en 1904). Friedmann range Kleist à côté de Hölderlin, Heine et Hebbel, au nombre des esprits en qui s'est opéré « le grand déchirement de

l'époque » (p. 5) ; il l'oppose ainsi aux classiques : « Kleist ne s'efforçait pas d'atteindre une beauté typique, mais il essayait de pénétrer dans le labyrinthe de l'âme humaine » (84). Ses analyses des œuvres demeuraient superficielles ; il ne louait franchement que le fragment de *Guiskard* et le *Prince de Hombourg*.

En 1894, RAYMOND BONAFOUS publiait un gros ouvrage, plus volumineux que ceux de Wilbrandt et de Brahm, dont il fixait le but en ces termes : « Il nous a paru intéressant de faire connaître en France, dans leur ensemble, la vie si mouvementée et l'œuvre si originale d'Henri de Kleist » (XI). Or il achève sa biographie sur ces deux phrases peu banales : « Doué de qualités supérieures, il a rêvé de conquérir la première place. Cette première place, il ne l'a obtenue que parmi les génies de second ordre » (p. 422). En fait, Bonafous s'efforce vainement, dans ses quatre cents pages, d'entrer en un rapport vraiment intime avec le génie du poète qu'il se propose d'évoquer. Voici le *Prince de Hombourg* (« chef-d'œuvre de Kleist » écrit-il lui-même, p. 421) : « *Bien conçue*, reposant sur une idée unique, qu'il s'agit de développer (!), sur un seul principe qu'il s'agit de faire prévaloir (!), soutenue par des caractères intéressants et nobles, l'Electeur, Hombourg, Natalie, Kottwitz, la pièce est également *bien conduite*. Non seulement les actes, mais encore les scènes, se suivent naturellement et s'enchaînent sans effort. Bien qu'il nous déplace assez souvent (!), l'auteur nous reprend toujours au point où il nous a laissés (!), sans se perdre dans des digressions étrangères au sujet. La pièce est aussi *bien écrite*. Les monologues sont courts, comme ceux de la *Bataille d'Arminius*, et le personnage n'y exprime que l'idée suggérée par les circonstances. Chaque personnage parle le langage qui lui convient. L'auteur met les choses sous nos yeux, et sa bataille est d'une netteté parfaite (!!)... Il nous apprend que Hombourg a les cheveux blonds et bouclés, que l'Electeur a le front de Zeus. Ces indications insignifiantes en apparence nous font mieux comprendre le rôle que ces deux personnages jouent dans la pièce (!!).. » (p. 316). Une telle impuissance à admirer franchement les éléments essentiels d'une œuvre, voire à les reconnaître, demeure sensible à travers tout le livre de Bonafous. Elle indispose à ce point le lecteur, qu'il doit faire effort pour rendre à l'honnêteté et aux bonnes intentions de l'auteur, l'hommage qu'elles méritent.

Qu'aurait pensé de cet ouvrage, s'il avait sacrifié quelques heures à le lire, EMIL MAUERHOF, l'auteur d'un *Schiller und Heinrich von Kleist*, paru en 1897, et où Kleist devient le prétexte d'un pamphlet dirigé, par adoration pour lui, contre Goethe ? Schiller n'intervient ici qu'à titre de victime expiatoire. Son seul tort a été d'inspirer à Goethe un amour qu'atteste le magnifique poème *Epilog zu Schiller's Glocke*. « Denn er war unser... » s'écriait Goethe. Il s'attache à

Schiller et rejette Kleist. Pourquoi ? Emil Mauerhof dédie son livre « à la mémoire du plus grand dramaturge allemand » ; et c'est de Kleist qu'il parle. « Heinrich von Kleist est essentiellement un dramaturge... Dans ce domaine, il a créé, d'après ses propres expériences intimes et d'après elles seules, un univers qui n'est pas même dépassé par celui de Shakespeare en fait de vérité, de force et de couleur » (p. 7). Des comparaisons volontairement injustes, bien que souvent incisives, avec Schiller, voire Hebbel, visent à établir cette affirmation et, à travers elle, cette autre : « (Goëthe) l'aimable protecteur de toutes les médiocrités, de toutes les nullités, voire de toutes les absurdités — rappelons seulement *Jon* et *Alarkos* des frères Schlegel, *Wanda* et *Attila* de Zacharias Werner — n'a pas même un sourire réconfortant pour le seul génie dramatique depuis Shakespeare. Et, pourquoi ? Il est lamentable de l'avouer : parce que ce génie est d'une dangereuse grandeur, et que Goëthe est son contemporain ; car, en l'espèce, il s'agit de Goëthe, c'est-à-dire qu'il n'est pas permis d'admettre quelque incompréhension en matière de poésie » (p. 21). Bien entendu, de tels accents demeuraient isolés ; mais, après tant de mollesse à réfuter les jugements insoutenables de Goëthe, cette opinion, par son outrance même, gagnait en valeur et en poids.

Un tel ouvrage rendait plus sensible la froideur « scientifique » de la biographie de Brahm, et, par conséquent, la froideur identique du livre de GEORG MINDE-POUET *Heinrich von Kleist. Seine Sprache und sein Stil*, qui paraissait en cette même année 1897. Ce livre, dont les travaux de Weissenfels étaient la préparation, mérite de passer pour un modèle de fidélité et d'exactitude ; il ne vise qu'à présenter le plus clairement du monde la totalité des traits immédiatement sensibles dans le style et la langue du poète, en multipliant les exemples de chaque particularité et en les classant savamment. Il épuise à ce point les données évidentes du sujet que, trente-cinq ans plus tard, et malgré le prodigieux développement pris par les recherches critiques sur l'œuvre de Kleist, il ne se sera encore trouvé personne pour le refaire et le reviser. Et pourtant, l'auteur de cette analyse technique ne semble pas se rendre compte que la langue et le style de Kleist figurent l'une des plus grandioses créations verbales qu'il y ait en allemand. Il décompose et expose, sans chercher jamais à ressaisir sous les procédés, et à retenir un instant, le mouvement de la fantaisie créatrice.

Si l'ouvrage de Minde-Pouet se ramène à une nomenclature, la monographie d'*Amphitryon*, publiée en 1897 encore, par WILHELM RULAND, n'est guère autre chose : la comparaison qui s'y ébauche entre l'œuvre de Molière et celle de Kleist est de nature purement philologique. Toutefois, l'auteur se met lui-même en garde, dans sa préface, contre les « partis pris d'ordre national ». Et, de fait, s'auto-

risant des jugements absurdes portés par Schiller sur la sécheresse d'âme des héros de Corneille, voire de tous les personnages de la scène française (p. 63), il entreprend d'établir ce qu'Otto Brahm avait indiqué dans son jugement sur Alcmène : « Elle n'a rien reçu de Molière ; elle est absolument allemande » (p. 150 de sa biographie). Kleist aurait donc « germanisé » l'œuvre de Molière : telle est la thèse sans cesse reprise par Ruland dans le dernier chapitre de son étude (*Kleist als Dramatiker*) ; et son germanisme intempérant ne semble pas très difficile à satisfaire, si l'on en juge par cette affirmation : « Un trait bien allemand chez le Sosie kleistien, ce sont tout particulièrement ses fréquentes allusions au manger et au boire... » (p. 80). On aurait pu s'attendre, en tout cas, à ce qu'il vît dans la substance de l'œuvre l'élément essentiel de sa nouveauté. Mais il écrit, en sens contraire : « L'importance qui revient à cette pièce dans le développement artistique de Kleist consiste en toute autre chose, comme Wilbrandt et Brahm, — pour la première fois, tant que je sache, — ont eu parfaitement raison de le signaler : l'*Amphitryon* est un exercice, où le style du poète a trouvé sa floraison » (p. 86).

Ruland note, à la fin de sa préface, qu'une « petite communauté » considère Kleist « sinon comme notre plus grand, du moins comme notre plus génial dramaturge ». Une étude très abondante de HUGO GAUDIG, publiée en fascicules depuis 1895 et en volumes en 1899 (*Wegweiser durch die klassischen Schuldramen, IV. Abteilung*), entendait, grâce à l'enseignement scolaire, propager la gloire de Kleist hors de cette petite communauté, dans tout le peuple allemand. Le but de Gaudig était, en réalité, de mieux faire comprendre le *Prince de Hombourg*, accompagné de la *Bataille d'Her-mann* et de *Kohlhaas*, et il consacrait plus de cent cinquante pages à une fastidieuse analyse de ces trois œuvres. Mais il ne croyait pas pouvoir se dispenser auparavant d'exposer la vie de l'auteur et d'étudier la totalité de ses créations ; et il se justifiait en ces termes : « Il peut sembler que l'on agit contrairement aux buts de l'enseignement, lesquels sont éducatifs, si l'on permet à l'élève de jeter les yeux au fond d'une vie qu'un ardent admirateur de la poésie de Kleist a appelée : « l'effroyable histoire d'une maladie. » Cependant la biographie de Kleist révèle que les critiques ont mieux fait ressortir les éléments sains, dans sa vie, à mesure qu'ils la fouillaient avec plus d'exactitude et d'esprit critique, et qu'ils ont pu réfuter l'opinion admise : à savoir que les dispositions naturelles de Kleist étaient pathologiques » (p. 3). Ainsi un pédagogue, un homme qui met au premier plan de son critérium poétique la valeur didactique des œuvres, prend la défense de Kleist contre le souvenir toujours vivace de l'effroyable diagnostic porté par Goethe. Quel chemin parcouru depuis 1811 ! Bien qu'elle comportât une repro-

bation formelle du suicide de Kleist, « cet acte indigne » (284), la massive compilation de Gaudig ne manquait pas son objet. Paraisant à la fin du siècle où tant d'efforts mal accordés avaient réussi à sauver une grande mémoire, elle revêtait une signification symbolique.

II

En 1903, S. RAHMER, un médecin, auteur d'une étude critique sur *la maladie de Heinrich Heine*, publiait un petit livre au titre volontairement provocant : *das Kleist-Problem*. Partant, la critique d'avant 1900 recevait un blâme majeur, car ce sont ses erreurs et ses hésitations qui nécessitaient cette intervention d'un médecin dans le domaine littéraire. Le raisonnement de Rahmer était irréfutable : presque tous les critiques de Kleist, depuis Goethe et Tieck, avaient tenu à parler de lui en médecins ; il s'imposait qu'un médecin véritable vint contrôler d'un peu près leurs pseudo-diagnostics. « Les recherches des historiens littéraires, écrivait Rahmer, ont trouvé une issue commode ; elles ont conféré en quelque sorte un caractère pathologique à toute biographie de Kleist ; elles ont transformé ce poète allemand et ce héros prussien en un être chargé d'une tare héréditaire et affecté d'un dérèglement mental... » ; son but était d'examiner en « psychiatre » une telle interprétation (Introduction, p. III). Et la première affirmation qu'il émettait, au seuil de son étude, c'est que les sources de la documentation recueillie sur Kleist avaient grandement besoin d'être examinées de près, d'autant que leur insuffisance était plus particulièrement sensible au médecin (*ibid.*, p. V).

Même s'il exagérait quelque peu, Rahmer voyait juste : si, de Wilbrandt à Brahm, l'évolution apparente de la critique avait été de moins accuser l'aspect problématique du génie et de l'œuvre de Kleist, elle n'avait pas eu un caractère formel et définitif. On avait progressivement fait le silence sur certaines anecdotes particulièrement fantaisistes, mais on ne les avait pas réfutées, voire pas combattues ; et il était toujours possible de les ressusciter. L'excellent Gaudig avait cru pouvoir exposer la vie de Kleist à des collégiens sans crainte de les pervertir ; mais, deux ans avant lui, un médecin viennois, ISIDOR SADGER, avait soumis Kleist à une « étude pathologique » (*Gegenwart*, 1897, Band 52, nos 36 et 37), annonçant ses travaux ultérieurs sur Lenau et Hebbel, et où il avait appliqué à la physiologie du poète la fameuse allusion de Goethe au « mal incu-

nable » dont Kleist aurait été atteint (1). Lorsque Rahmer parlait de la « tare héréditaire » et du « dérèglement mental » attribués à Kleist, c'est plus particulièrement à cette étude qu'il pensait. Et il avait raison d'évoquer à ce propos les historiens littéraires, car Sadger ne faisait que consacrer telles sentences de Tieck et de Julian Schmidt, voire de Wilbrandt. Certes, ceux-ci employaient les mots de « maladie » et de « pathologie » à propos de Kleist, sans être gênés dans l'admiration qu'ils lui portaient par ailleurs. Ils acceptaient de condamner un homme et d'estimer ses créations de poète, sans voir que l'homme et le poète ne faisaient qu'un et que Goethe, en stigmatisant une certaine tare de l'homme, avait voulu expressément atteindre le poète. Le livre de Rahmer contribuait précisément à mettre les jugements de Goethe sur leur vrai plan. Les critiques antérieurs ne les avaient réfutés que dans la mesure où ils portaient sur les œuvres de Kleist. Julian Schmidt s'était permis d'admirer la *Cruche Cassée* et de trouver incompréhensibles certaines réserves de Goethe ; Wilbrandt, puis Brahm, s'étaient permis d'admirer *Penthesilée*, de ne pas nommer ridicule ce que Goethe y avait jugé tel, et d'y voir autre chose qu'une pièce injouable. Goethe, critique littéraire, n'aurait trouvé personne en 1900 pour souscrire à ses condamnations ; mais Goethe médecin passait encore pour avoir dit, avec quelque dureté sans doute, une vérité impossible à méconnaître. Or, c'est à ce Goethe médecin, que Rahmer prétendait s'attaquer : « A part quelques auteurs isolés, écrivait-il, tout le monde a adopté la façon de voir propre à Goethe ; bien plus, sous le poids de la condamnation portée par Goethe, la biographie de Kleist a pris, d'une manière plus ou moins artificielle, un aspect pathologique. Cette question se pose donc à nous tout d'abord : quelle importance convient-il d'attacher au jugement de Goethe, dans la mesure notamment où il se rapporte à Kleist en tant qu'homme... » (p. 23). Rahmer réunissait donc toutes les assertions de Goethe relatives à Kleist ; et leur simple énumération l'autorisait à conclure : « ...Il nous suffit de constater tout d'abord que le jugement porté par le vieux poète sur le poète nouveau est totalement dépourvu d'importance pour la critique, car Goethe n'a absolument pas connu Kleist en personne. Il se peut bien que les œuvres de Kleist lui aient inspiré de l'effroi et de la répulsion, mais non pas l'homme qu'était Kleist et à qui nous avons affaire ici » (36). Si Goethe, pourtant, avait trouvé dans les œuvres de Kleist, et en elles seulement, des traces « d'hypocondrie » et de « mal incurable », il restait à examiner scrupuleusement ces œuvres en médecin, à y relever les symptômes inquiétants qu'elles pouvaient pré-

(1) Nous revenons sur les travaux de Sadger à propos de l'édition définitive qui en a paru en 1910.

senter et, en contre-partie indispensable, à chercher dans la vie du poète les faits et les événements propres à les expliquer. Sur ce dernier point, le livre de Rahmer n'avait qu'à compléter d'importantes recherches.

Peu après la publication des lettres de Kleist à sa fiancée, la revue *Unsere Zeit* (86,¹) avait fait paraître une étude de WALTER BORMANN relative au mystérieux voyage qui, par des voies inattendues, avait conduit Kleist à Wurzburg, en 1800. L'auteur expliquait que le but de ce voyage était la guérison d'un mal physique, tenu soigneusement secret. Il avait quelque pudeur à faire toute la lumière sur la nature de ce mal, et ses réserves mêmes montraient qu'il l'avait parfaitement reconnu. Il se référait à l'extrême discrétion qu'avait témoignée Ludwig von Brockes, seul compagnon de Kleist au cours de ce voyage. Mais Max MORRIS ne se laissait pas arrêter par un tel scrupule, lorsqu'il publiait, quatre ans avant le livre de Rahmer, sa précieuse étude : *Heinrich von Kleists Reise nach Würzburg*. Il faisait d'abord une somme des opinions contradictoires, peu convaincantes et parfois absurdes, émises sur ce point par les biographes du poète : mission politique (Koberstein), enquête sur l'industrie (Brahm), simple besoin de liberté (Zolling), recherche de sa vocation poétique (Wilbrandt, soutenu par Bonafous), (pp. 2 à 4). Puis il affirmait : « Kleist a entrepris son voyage à Wurzburg pour être guéri dans cette ville, sous un nom d'emprunt et après intervention médicale, d'une maladie qui lui interdisait toute union avec sa fiancée, Wilhelmine von Zenge : il s'agissait en l'espèce, d'impuissance. La chose peut être lue très clairement dans ses lettres, seulement on ne l'y a pas encore lue jusqu'ici. » (P. 4). Sa méthode était des plus simples : il rangeait bout à bout les nombreux fragments de lettres qui lui semblaient justifier son hypothèse ; il les accompagnait de commentaires brefs mais incisifs, et réalisait ainsi une démonstration convaincante — qui a pu blesser certains admirateurs du poète, mais qu'ils n'ont pu ni réfuter, ni surtout remplacer par une interprétation plus adéquate des textes mis en cause (Comparer H. Meyer-Benfey : *Morris' Hypothese über Kleist's Reise nach Würzburg*. — *Zeitschrift für den deutschen Unterricht*, août-septembre 1916). Morris croyait pouvoir préciser la nature du mal dont Kleist aurait alors cherché et trouvé la guérison : il parlait de « l'impuissance d'ordre psychique », propre « aux adolescents nerveux et enclins à la réflexion », lorsqu'ils se font des « images excessives » des conséquences que peuvent avoir leurs « erreurs » anciennes (P. 29). Eût-elle été présentée sous forme d'hypothèse, cette démonstration aurait encore beaucoup dépassé en fantastique les anecdotes de Bülow.

Et c'est à elle que Rahmer se heurtait tout d'abord, car elle semblait confirmer, sous une certaine forme, la condamnation de

Goethe ; il pouvait paraître que la mort de Kleist était la conséquence de quelque « altération psychique », conséquence elle-même de ses « erreurs sexuelles » (p. 4). Rahmer commençait par rejeter toute idée de tare héréditaire, en rappelant que la famille von Kleist ne s'était pas encore éteinte et qu'en moyenne ses membres mouraient à un âge très élevé (p. 41). Il se refusait à assigner pour but au voyage la seule guérison de Kleist et y ajoutait quelque intention — « indéfinissable », avouait-il — qui devait être commune à Kleist et à Brockes ; surtout, il interprétait la maladie de Kleist comme un défaut organique, nécessitant une « modification anatomique » par « intervention chirurgicale » (62-64). Par là-même, il sauvait Kleist de tout reproche : on ne pouvait plus parler de ses « erreurs passées » et le considérer plus ou moins nettement comme un « neuropsychopathe » (p. 64). Rahmer publiait en outre une dissertation de Ludwig von Brockes, tirée des papiers posthumes de Zolling qui n'avait pas osé la révéler ; et, comme elle s'ouvre sur la formule : « Mon cher Heinrich », il n'hésitait pas à la rapporter à Kleist. Or, ce texte (pp. 66-71) se donne pour une réponse à une lettre où l'ami de Brockes lui confierait justement ses « erreurs passées » ; et, partant, — s'il est vrai qu'elle est bien adressée à Kleist, — cette dissertation soutient plutôt l'hypothèse de Morris que celle de Rahmer. Celui-ci, d'ailleurs, y voyait une confirmation de son opinion car, selon lui, « tout jeune homme a coutume de se croire, et bien à tort, responsable de ses défauts organiques » (71). Au terme de cette polémique assez pénible, Rahmer avait soustrait la personnalité de Kleist à la pathologie tant de fois évoquée par les biographes du poète. Il continuait cette tâche, en examinant les années les plus tourmentées de la vie de Kleist (1800-1804), où il se refusait à voir autre chose que « le mal de croissance que nous pouvons observer dans la vie de tous les hommes de génie » (p. 92).

Qu'il étudiât les périodes ultérieures de la vie de Kleist ou qu'il fit la « critique des œuvres au point de vue médical », il s'avérait comme un grand destructeur de légendes, comme l'homme qui a le plus contribué à épurer notre vision du poète. Et, presque toutes les anecdotes de Bülow aboutissant au suicide de Kleist qu'elles devaient rendre de plus en plus évident, voire nécessaire, Rahmer faisait porter sur les circonstances précédant immédiatement cet acte toute sa subtilité, comme aussi son penchant un peu excessif pour les combinaisons rationnelles. Il s'essayait à préciser la figure de cette Marie von Kleist, qui a joué un rôle essentiel dans la vie de son cousin (pp. 158-159) ; et il découvrait un fait précis : le divorce de Marie, qui a dû se produire à peu près en même temps que la mort du poète (pp. 159-160). Le mari d'Henriette Vogel s'étant dit lui aussi prêt à divorcer, Rahmer imaginait Kleist dans une situation intenable, qu'il formulait ainsi : « Il nous suffira de montrer

que le poète se trouvait entre deux femmes, alors qu'il allait entrer à nouveau dans l'armée : situation sans issue, pour lui et pour son honneur d'officier. C'était pour Kleist une affaire d'honneur que d'épouser Henriette Vogel, le mari de celle-ci ayant accepté le divorce. Mais la chose lui était impossible : d'abord, parce qu'il se fût attiré, étant capitaine et sans ressources, la disgrâce du roi et ensuite parce que les relations à coup sûr intimes, qu'il entretenait avec Marie, le lui interdisait » (163). C'était là le seul fait vraiment positif que Rahmer eût révélé ; son livre ne voulait pas apporter les pierres d'un édifice nouveau mais saper une bonne part de l'édifice existant, et il y réussissait. Tous les travaux de ses prédécesseurs étaient l'objet de censures sévères — à une exception près, toutefois ; il faisait le plus grand cas de l'énorme ouvrage de REINHOLD STEIG : *Heinrich von Kleists Berliner Kämpfe* (1901), qu'avait complété en 1902, la *Neue Kunde zu Heinrich von Kleist* ; il l'appelait « la base de toutes les études ultérieures » (pp. 138-139).

A l'inverse de Rahmer, Steig s'était proposé d'accomplir un travail positif ; et, en fait, il aboutissait à une véritable rédemption des dernières années de la vie de Kleist, que l'on avait toujours considérées comme une fin sans gloire. Les *Feuillets du Soir*, à côté du luxueux *Phébus*, avaient souffert d'un mépris unanime de la critique. Mais le titre seul de l'ouvrage de Steig donnait à Kleist et à son journal une attitude belliqueuse, peu compatible avec les opinions couramment émises à leur endroit. Steig mettait en évidence des faits ; et, s'il ne se défendait pas de les commenter pour en mieux révéler l'importance, il entendait accomplir au premier chef une œuvre objective. Son livre passe très soigneusement en revue les divers domaines où Kleist, grâce à ses *Feuillets du Soir*, a pu exercer son action ; et chacun des dix chapitres qui le composent, se subdivise en une infinité de paragraphes, dont chacun se limite à un point précis qu'il élucide pleinement. Au total, Steig a établi que ce journal si décrié avait embrassé tous les aspects possibles de la vie publique : politique, art, théâtre, culture universitaire et scolaire, et qu'il fournissait ses lecteurs d'anecdotes et d'informations également excellentes. Bien plus, toutes les questions abordées avaient inspiré des vues originales et courageuses, comme la presse n'en montre pas communément ; les polémiques relatives à l'art et à la littérature étaient dictées par un souci de défense contre le philistinisme du Berlin d'alors ; et les doctrines politiques exposées dans les *Feuillets du Soir* avaient paru assez dangereuses au gouvernement de Hardenberg pour qu'il amenât la ruine du journal, après avoir plus ou moins pactisé avec sa direction. Or le directeur de cet organe influent était Kleist, et il groupait autour de lui une équipe de collaborateurs telle que nul journal n'en eût jamais ; Arnim, Brentano, Wilhelm Grimm, Arndt, Fouqué, Eichendorff,

Adam Müller, le comte Loeben, l'élite intellectuelle de l'Allemagne en 1810 et 1811. En établissant ces faits, Steig atteignait un double résultat : il montrait que la fin de Kleist ne manquait nullement de grandeur, et il soustrayait la personnalité du poète à toutes les accusations dont elle avait été l'objet, car un malade ou un anormal n'aurait jamais pu avoir cette influence et ce rayonnement joints à un tel amour de l'action. Steig, jugeant l'effort accompli par Kleist, pouvait légitimement conclure : « Le grand obstacle rencontré par le *Phébus* avait été l'indifférence des lecteurs cultivés pour lesquels il était écrit. Portés par la faveur populaire, les *Feuillets du Soir* furent réduits à néant par la volonté de l'Etat outragé. Comme Kleist l'a dit dans sa déclaration finale, il y a une différence entre le résultat atteint par le journal et ce qu'il s'était cru en droit de promettre. Quoi qu'il en soit, ce résultat honore Kleist et nous donne une idée de ce qu'il aurait pu faire de ces *Feuillets*, si leur développement n'avait été prématurément interrompu » (p. 606).

Et pourtant, ce livre si riche d'enseignements souffrait d'une erreur capitale. Revenant sur lui, dans la préface de sa *Neue Kunde* (p. 4), Steig disait : « Mon intention était d'évoquer les combats que livrèrent pour leurs conceptions de la religion, de la patrie, de l'état, de la culture, à Berlin, pendant les années 1810 et 1811 où eurent lieu tant de réformes profondes, Kleist et les amis qui s'étaient unis à lui, tous camarades par leur condition sociale ou leurs opinions politiques ». Pour Steig, Kleist n'aurait pas été alors l'esprit indépendant qu'il n'a pourtant jamais cessé d'être ; il aurait été le membre actif d'une société politique très puissante. Et les *Feuillets du Soir* n'auraient pas été son journal, créé et dirigé par lui, mais l'organe de cette société, dite « allemande et chrétienne », dont Steig faisait un historique très détaillé en tête de son livre (pp. 1-51). Que Kleist ait pu fréquenter cette société, la chose n'est pas douteuse. Qu'il en ait été un membre éminent, c'est ce que rien n'établit. Steig avouait lui-même : « Certes, les procès-verbaux des séances et les actes ne nous ont pas conservé son nom... » (p. 19). Mais il affirmait par ailleurs : « C'est de ces milieux que sortirent les *Feuillets du Soir*, dont la rédaction fut confiée à Heinrich von Kleist. C'est dans ce journal et autour de lui qu'eurent lieu les luttes que Kleist et ses amis, aux idées politiques très arrêtées, eurent à livrer pour leurs convictions » (p. 41). Il revenait sur ce point de vue à la fin de son ouvrage pour prétendre que les œuvres littéraires de Kleist, et notamment *Käthchen*, avaient grandement souffert des attaques que les libéraux dirigeaient contre la société « allemande et chrétienne » (pp. 643-646). Et son dernier chapitre portait ce titre déconcertant : « La dissolution du groupe des patriotes et la mort de Kleist » (p. 649). Tout au long de ce livre, un prussianisme et un conservatisme agressifs sont

d'ailleurs très sensibles ; et ce sont eux qui ont induit Steig à confondre les propres convictions de Kleist avec les ambitions d'une caste étroitement soucieuse de ses intérêts. La gravité de cette erreur n'entamait pas, au demeurant, la valeur véritable de l'œuvre, qui réside dans l'abondance et la sûreté de la documentation relative à Kleist et à son activité proprement dite.

Dans la mesure où il avait mis de lui-même dans son livre, Steig l'avait marqué d'un vice incontestable. Il en allait tout autrement de la biographie de Kleist que publiait, en 1902, FRANZ SERVAES. Trop proche des recherches de Steig pour en tirer tout le profit possible, antérieure au livre de Rahmer, elle ne pouvait présenter, en principe, l'intérêt qu'avaient eu les biographies antérieures de Wilbrandt et de Brahm ; elle ne consacrait pas, comme elles, un grand effort collectif. Pour ce qui touche la vie du poète, elle ne les dépassait nullement quant à la sûreté de l'information. Servaes prenait très au sérieux les anecdotes de Bülow les plus dignes de méfiance ; c'est ainsi qu'il faisait un récit détaillé des fiançailles de Kleist et de Julie Kunze, la pupille de Körner à Dresde ; « la jeune fille l'aimait aussi » écrivait-il (p. 103). La démonstration faite par Morris, au sujet du voyage à Wurzburg, aurait pu marquer son livre au coin des recherches les plus récentes ; mais il refusait de s'y rallier, attitude d'autant plus étrange qu'il reconnaissait fort bien l'absurdité de toutes les autres explications ; il se contentait de renoncer à donner, pour sa part, une « explication dépourvue de toute espèce d'ambiguïté » (pp. 11 et 12). En définitive, son image de la vie de Kleist desservait grandement son étude des œuvres elles-mêmes, qui était de premier ordre. Ramené à une biographie intellectuelle, son livre complétait admirablement ceux de Rahmer et Steig. Le vingtième siècle semblait s'annexer le poète pour lequel le dix-neuvième n'avait guère eu de compréhension que dans ses toutes dernières années. Voici qu'en trois ans, trois livres refaisaient de fond en comble l'image de Kleist : entre celui de Steig, qui reconstruisait toute une partie de la vie du poète, et celui de Rahmer, qui épurait définitivement sa personnalité humaine, celui de Servaes faisait accéder à son œuvre par une voie magnifique.

Servaes extrayait d'une lettre de Kleist la transposition d'une hallucination musicale nocturne, et il y ramenait tout le génie du poète : « Cette hallucination musicale, écrivait-il, nous donne pour ainsi dire la disposition fondamentale d'où naît, chez lui, l'instinct créateur » (p. 30). Et il appliquait sa découverte à l'œuvre idéale, au « mirage d'inaccessible perfection », si ardemment poursuivi par Kleist : à *Guiskard*. Reprenant un mot de Nietzsche, il estimait que le chœur initial y est né de « l'esprit de la musique » (p. 49). Toute cette œuvre lui révélait « le fond musical du tempérament artistique de Kleist » (*ibid.*). Il comparait l'œuvre entière à une partition

musicale, le peuple et ses porte-paroles y figurant l'orchestre, Guiskard et les siens y figurant les voix humaines (p. 50). Le maniement de ces ressources musicales tenait, selon lui, de la symphonie et de l'oratorio, Kleist utilisant le contrepoint avec particulièrement de finesse (pp. 51 et 52). Il nommait Kleist encore « un précurseur du drame musical moderne » (p. 52). De *Guiskard* ainsi interprété, Servaes ne pouvait manquer d'aller tout droit à l'œuvre que Goethe avait rejetée et que toute la critique, depuis lors, traitait avec mépris ou avec gêne : *Penthésilée*. Il lui consacrait une étude très étoffée, la plus belle de son livre. « Ce poème, écrivait-il, exerce sur nous la même action qu'une symphonie exécutée par un puissant orchestre » (p. 94) ; il se livrait sur elle à des considérations toutes pareilles à celles que lui avait inspirées *Guiskard* ; il la disait née de « l'esprit de Beethoven » (p. 94). Il y retrouvait, par ailleurs, un témoignage déchirant déposé par le poète sur son plus secret tragique ; et il concluait : « Dans sa constitution interne et externe, non moins que dans sa substance poétique et par sa valeur de confession intime, le drame de *Penthésilée* est la plus kleistienne des œuvres de Kleist » (p. 94). Une telle affirmation représentait le plus grand pas qu'eût accompli la critique, depuis la brutale sentence de Goethe et le jugement incompréhensible que Tieck avait attaché à *Penthésilée*.

Les trois livres de Steig, Servaes et Rahmer, paraissant coup sur coup, servaient d'autant mieux la mémoire de Kleist que, loin de se contredire ou de s'orienter dans des voies différentes, ils semblaient produire une impression commune. Selon le mot de Rahmer, un « problème » venait d'être posé, qui attendait une solution. Après son livre, on savait ce que Kleist n'était pas ; et l'on aspirait à savoir pareillement ce qu'il était, à le *comprendre*. Si la critique, jusqu'en 1900, avait eu pour seule préoccupation de dérouler les détails d'une œuvre énigmatique et d'une vie étrange, de présenter un poète à titre de curiosité, à partir de 1900 et jusqu'en 1914, elle va se proposer d'élucider les questions que suscitent cette œuvre et cette vie, de les tirer au clair et d'y répondre, de puiser dans la vie les éléments propres à rendre l'œuvre plus accessible et dans l'œuvre les détails qui seraient significatifs pour la vie. Cette « compréhension » que la critique se donne pour but, loin de diminuer Kleist, doit le grandir ; débarrassée des excentricités qui la déformaient, sa destinée va prendre l'aspect héroïque dont Wilbrandt avait soupçonné l'existence ; au monomane que Bülow s'était appliqué à silhouetter, succèdera le vaincu de luttes gigantesques, que ses défaites grandissent. C'est ici que le livre de Steig, jusque dans ses parties les plus contestables, s'insérerait dans le courant nouveau : il montrait un Kleist fort éloigné de la solitude qui contribuait tant à son étrangeté, un Kleist intimement mêlé à la vie de

son époque, ayant de nombreux amis et travaillant avec eux, sacrifiant à l'amour bien allemand de la communauté organisée, du « Verein », un Kleist presque trop simple, presque trop compréhensible. L'esprit d'exactitude minutieuse qui présidait à ce livre semblait d'ailleurs le garant de fructueuses recherches ultérieures. Et la découverte de Servaes venait donner leur véritable sens aux trouvailles biographiques de Steig, en accusant la valeur humaine de *Penthesilée* aussi bien que sa valeur artistique. A qui se proposait de présenter Kleist et son œuvre, cette tragédie si complexe devait imposer plus d'une gêne. Pour qui se proposait de comprendre Kleist et d'élucider son problème, elle devenait non seulement un document de premier ordre, mais le document en soi, l'œuvre par excellence à expliquer. De 1900 à 1914, *Penthesilée* est la pièce de Kleist dont la critique a parlé le plus dignement. Si les efforts pour présenter Kleist se marquaient selon ces trois jalons : la *Cruche Cassée*, *Käthchen*, le *Prince de Hombourg*. — *Penthesilée* est au centre de tous les efforts entrepris pour comprendre Kleist ; et ce passage de trois œuvres imposées par Tieck, à l'œuvre honnie par Goethe, atteste directement toute l'évolution radicale qu'a subie la critique, au début du vingtième siècle, dans son attitude envers Kleist.

Cette évolution trouvait son terme et sa consécration dans la grande édition des œuvres de Kleist publiée en 1905 par Erich Schmidt et qui satisfait, à l'égard des productions du poète, le besoin de précision que Steig avait satisfait au sujet d'une partie de sa vie. L'édition de Zolling, que Servaes encore proclamait admirable, se trouvait cependant en défaut sur trois points, à partir de 1903 : l'introduction biographique en était démodée, les variantes des textes n'y étaient pas données assez soigneusement, quelques rares lettres du poète figuraient en appendice à l'introduction ; le livre de Steig, par ailleurs, avait ajouté à l'œuvre du poète un nombre estimable de petits écrits. Pour tout cela, l'édition d'Erich Schmidt allait figurer une mise au point à peu près définitive ; aujourd'hui encore elle est indispensable, les éditions les plus récentes se contentant, en général, de la suivre de très près.

L'étude liminaire d'Erich Schmidt utilisait très habilement les résultats des travaux la précédant et en faisait la somme ; elle dressait cette image héroïque de Kleist, dont les autres biographies du poète éveillaient le désir : « Au lieu de déplorer que se soient rompues les forces de résistance à la vie, chez un homme usé, voire d'élever des reproches d'ordre moral, il convient plutôt de s'étonner, en face de cette mort prématurée, que Kleist, après avoir à maintes reprises été déjà au bord de l'abîme, ait pu braver si longtemps et avec tant d'obstination l'hostilité cruelle du destin » (p. 49). « Tout s'est réuni pour rejeter hors d'une existence désolée un individu génial, âgé de trente-quatre ans à peine, et qui, pendant les

dernières années de sa vie, avait tendu jusqu'au plus extrême épuisement ses forces physiques et intellectuelles, elles-mêmes si sujettes à l'excitation » (p. 43). « Sujettes à l'excitation » : c'est tout ce qui restait de la condamnation portée par Goethe, du prétendu « mal incurable ». Et ici l'évolution de la critique entière devenait plus particulièrement sensible à travers la propre évolution d'Erich Schmidt. Voilà ce qu'écrivait en 1905, l'homme qui, en 1883, avait fait de Kleist un fumeur d'opium invétéré et avait parlé, à propos de *Penthésilée*, d'une « parodie insensée de la Communion » ! Cette évolution prenait un aspect non moins net dans les introductions, toutes suggestives, mises par Erich Schmidt aux œuvres mêmes. Certes, il ne renonçait point aux admirations de l'ancienne critique, et le *Prince de Hombourg* était l'objet de ses plus hautes louanges. Par ailleurs, l'importance extrême accordée par l'école de Scherer (dont Schmidt était le continuateur direct) aux aspects proprement techniques de l'œuvre d'art, soutenait chez lui cette fidélité aux goûts d'une autre époque, — très heureusement, pour ce qui est du fragment de *Robert Guiskard* déjà tant admiré par Tieck, moins heureusement pour ce qui est de la *Cruche Cassée* ; elle le desservait quelque peu dans son évaluation des *Schroffenstein*, qu'il aborde surtout de l'extérieur, et grandement à propos de *Käthchen*, où l'imperfection de la forme fixait son attention plus que la vraie substance de l'œuvre qu'il ne reconnaissait pas. En contradiction avec l'ancienne critique, et sous l'influence de Hebbel, il traitait froidement le drame que Tieck avait jugé digne de « vivre toujours parmi nous » ; mais son examen de *Penthésilée*, qui en révélait bien la beauté véritable, le mettait aux côtés de Servaes, dont l'étude vraiment novatrice se trouvait sur ce point sanctionnée ; Schmidt ne faisait d'ultimes réserves qu'en face de la version originelle de la tragédie, où l'horreur du carnage final est accusée sans mesure.

Son édition donnait, en effet, toutes les variantes des textes, qui, renvoyées à la fin du quatrième volume, y occupaient plus de cent vingt pages. Et il y avait là autre chose qu'un signe du travail consciencieux qui avait présidé à l'établissement des textes de cette édition. Arnim et Brentano avaient noté que Kleist travaillait très lentement et faisait des corrections abondantes. L'époque où l'édition de Schmidt a paru, parce qu'elle voulait comprendre Kleist, pouvait croire que le sens secret de ses œuvres se révélerait à la faveur de comparaisons savantes entre leurs diverses versions. Pour *Käthchen*, en tout cas, et des nouvelles comme *Kohlhaas* et *Sainte-Cécile*, voire pour *Penthésilée*, une interprétation de l'œuvre, qui ne tient pas compte des variantes, risque de s'orienter fausement. Plus substantiels, d'ailleurs, que cet appareil critique, étaient les petits écrits de Kleist, rassemblés dans le quatrième volume et dont

la publication était assumée par Steig. Plus important encore était le cinquième volume où Minde-Pouet, le meilleur connaisseur de la langue et du style de Kleist, avait réuni sa correspondance. En l'absence de cette *Histoire de mon âme* écrite pour Rühle et, sans doute, perdue par lui ou Madame von Haza, les lettres du poète représentent bien, selon le mot de Minde-Pouet en tête de son introduction, « le complément nécessaire des œuvres », puisqu'elles fournissent la meilleure des sources pour tout ce qui touche à la personnalité de Kleist et à sa vie. *Penthesilée* n'aurait jamais été comprise comme toute cette époque s'attachait à le faire, si la lettre n'avait été publiée, où Kleist a écrit : « C'est vrai, mon être le plus intime y est enfermé ; toute la douleur ensemble et toute la splendeur de mon âme. » Aussi bien, Rahmer avait-il donné, en 1905, justement, une nouvelle édition des lettres à Ulrike. Censurant un peu durement les erreurs commises par ses devanciers dans l'établissement des textes. Minde-Pouet pouvait, de son côté, écrire à bon droit : « Une édition critique et complète des lettres de Kleist était donc ardemment désirée depuis longtemps. C'est l'œuvre que prétend fournir le volume que voici » (p. 11). Au total, cette remarquable édition, un des plus beaux témoignages du sérieux scientifique dont la critique allemande ne cessait de se réclamer vers 1900, faisait mieux que clore la vaste tentative entreprise alors pour placer dans un jour nouveau la vie, la personnalité et l'œuvre de Kleist ; elle était propre à diriger les esprits vers des recherches savantes et systématiques.

Cependant la célébrité de Kleist s'était accrue à ce point qu'à côté des grandes biographies, d'un abord assez difficile, paraissaient des études dites de vulgarisation, que leur forme, en général très ramassée, rendait aisément assimilables. En 1901, la collection *Dichter-Biographien* de l'Universal-Bibliothek publiait un *Kleist* de LAURENZ KIESGEN ; en 1904, la collection *die Dichtung* en donnait un autre de WILHELM HEGELER ; en 1905, la collection *die Litteratur* publiait une étude cursive d'ARTHUR ELOESSER ; en 1907, la collection *Wissenschaft und Bildung* s'enrichissait d'un ouvrage plus ample de HUBERT ROETTEKEN. Certes, ces travaux ne semblaient guère propres à faire progresser la critique, à l'endroit de Kleist, dans la voie d'une connaissance exacte du poète. Hâtivement composés, ils manquaient d'une base solide, voire semblaient peu conformes aux vérités admises. Kiesgen, par exemple, écrivait tranquillement ces lignes effarantes : « Un désir le poussa lui aussi à voir de près les puissants Dioscures. Il commença donc par se rendre à Weimar... A Iéna, Schiller le reçut amicalement ; à Weimar, Goethe ne se sentit pas très attiré par lui, mais il était par trop homme du monde et courtisan habile aux prévenances pour le lui faire sentir directement » (p. 39). Autant d'affirmations, autant d'absurdités. Du moins, le

livre de Roetteken contenait-il d'excellentes analyses des œuvres et celui de Hegeler s'achevait-il par une affirmation du caractère « actuel » de Kleist (« Il répond à l'ardente et légitime nostalgie que témoigne la poésie de notre temps. Il est entièrement nôtre et figure, tout ensemble, notre haut exemple » : p. 87). L'étude d'Eloesser était même un fort bel hommage à celui qui y était nommé : « *le plus pur artiste de notre littérature* » (p. 3) ; elle contenait un parallèle entre Bismarck et le Hermann imaginé par Kleist dans son « drame patriotique », dont la critique ultérieure allait souvent, et à juste titre, faire mention (pp. 58-59).

Les exigences scientifiques auxquelles répondait si bien l'édition d'Erich Schmidt, trouvaient quelques satisfactions dans des travaux sérieux, mais sans horizons, comme le mince opuscule de W. HOLZGRAEFE : *Schillersche Einflüsse bei Heinrich von Kleist* (1902), qui opérait des rapprochements parfois significatifs, ou les *Neue Studien über Heinrich von Kleist* de BERTHOLD SCHULZE (1904), à la fois historiques et philologiques, qui, à propos de *Hombourg* et du poème composé par Kleist pour la reine Louise, visaient à replacer Kleist dans son temps, et qui poursuivaient, dans l'ensemble de son œuvre, une influence de la morale de Kant. La même année, les *Kleist-Studien* de SPIRIDION WUKADINOVIC s'attachaient surtout à éclairer *Robert Guiskard*, *Käthchen* et le *Prince de Hombourg* : elles proposaient une reconstruction de l'œuvre idéale rêvée par Kleist, telle que la permettraient les motifs de *Guiskard* qui, selon l'auteur, auraient passé ultérieurement dans *Penthésilée* ; elles poursuivaient, dans *Käthchen*, à propos du prétendu « somnambulisme » de l'héroïne, l'influence qu'auraient exercée sur ce « drame romantique » les *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften* de G. H. Schubert (Max Morris, en appendice à son étude sur le voyage à Wurzburg, avait déjà attiré l'attention sur la *Symbolik des Traums* du même auteur) et elles citaient, à propos du *Prince de Hombourg*, les travaux du médecin J. C. Reil ; un besoin de précision, un penchant pour les recherches patientes, en somme un état d'esprit « scientifique » trouvait ici une occasion de se manifester sur un terrain particulièrement hasardeux. En 1904 encore, le *Kleist and Hebbel* de HENRIETTE K. BECKER (a comparative study, comme l'indiquait le sous-titre de l'ouvrage) visait à établir une filiation que semble attester l'admiration vouée par Hebbel à celui qu'il a nommé « ce génie extraordinaire qui a été conduit à la mort par le martyr » ; et MICHAEL LEX consacrait à Kleist le dernier chapitre de son ouvrage *die Idee im Drama*, après avoir étudié, du point de vue de ce qu'il nomme l'idée, Goethe, Schiller et Grillparzer. Lex appelait Kleist le dramaturge le plus objectif, pour ce qui est de son art de caractériser les personnages, et aussi le plus subjectif pour ce qui est de l'idée de ses œuvres (p. 258). Il distinguait deux périodes dans les années

créatrices de cette vie si brève ; jusqu'à *Käthchen*, et non compris ce drame, Kleist lui paraissait fixer dans ses œuvres une vision négative du monde ; à partir de *Käthchen*, l'idée tendrait à devenir positive (« On s'aperçoit ici, écrivait-il, que (Kleist) était également capable d'embrasser le monde du point de vue de l'optimisme et qu'il avait en lui la possibilité de devenir un dramaturge objectif » (p. 282). Lex opposait, dans ce sens, les *Schroffenstein* au *Prince de Hombourg* où l'idée lui paraissait tout ensemble subjective et positive (p. 295). Cette construction si peu conforme à l'esprit de l'époque, si délibérément aventureuse, préjudait, en dépit de sa médiocrité foncière, aux idéologies plus ou moins arbitraires qui allaient déterminer ultérieurement les travaux relatifs à l'œuvre de Kleist. En attendant, elle était isolée parmi de brèves études où se formulaient les résultats de recherches toutes scientifiques. En 1906, ALBERT FRIES réunissait dans ses *Stilistische und vergleichende Forschungen zu Heinrich von Kleist, mit Proben angewandter Aesthetik* les innombrables réminiscences qu'il avait relevées dans l'œuvre de Kleist, en plusieurs années de lectures minutieuses ; il continuait les travaux de Weissenfels et précisait certains points du livre de Minde-Pouet.

En 1908, HEINRICH MEYER-BENFEY publiait dans *Euphorion* (tome 15, pp. 99-140) une étude sur la genèse de *Michael Kohlhaas*, qui est un modèle de précision savante. Il reconnaissait dans l'œuvre trois fragments successifs, trahissant une nette évolution de Kleist au cours des cinq années où il a eu sa nouvelle sur le chantier, — et une évolution très dangereuse pour l'œuvre, qui y aurait perdu son unité profonde. Il arrivait à cette conclusion après une comparaison du texte définitif de *Kohlhaas* et du fragment paru en 1808 dans le *Phébus* ; le plan de 1805 aurait déjà subi une modification essentielle en 1808 (par suite de l'intervention de Luther et du changement qu'elle provoquait en *Kohlhaas*), et il en aurait subi une autre en 1810 (par le thème de la double nationalité de *Kohlhaas*, que se disputent, devant l'Empereur, l'Electeur de Saxe et celui de Prusse). L'homme qui, au début de l'œuvre, poursuivait de sa vengeance le hobereau von Tronka, s'acharne, à la fin de l'œuvre, contre l'Electeur de Saxe : ce déplacement de l'action et de l'intérêt, auquel s'ajoute l'apparition d'un mystérieux que rien tout d'abord ne laissait pressentir, semblait à Meyer-Benfey, un vice symptomatique, suscité par la lente genèse de l'œuvre. La critique « philologique » atteignait ici un résultat incontestable, qu'il lui serait difficile de dépasser, et que ne risquaient pas d'atteindre, en tout cas, les deux opuscules de J. H. SENGER (*Der bildliche Ausdruck in den Werken Heinrich von Kleists*) et HÉLÈNE KRYNSKA (*Der sprachliche Ausdruck der Affekte in Kleists dramatischen Werken*), parus

tous deux en 1909, et se ramenant également à des catalogues d'expressions patiemment relevées.

De tels travaux restaient, bien entendu, à la surface d'une création poétique dont la richesse intérieure n'avait pas été évaluée encore. « Bien qu'il y ait déjà plusieurs biographies de Kleist, la biographie de ce poète n'a toujours pas été composée » ; c'est sur ces mots que s'ouvrait le *Kleist-Brevier* publié en 1905 par WILHELM HERZOG, — suite de fragments expressifs, tirés de l'œuvre et de la correspondance de Kleist, et qui avaient pour but de faire connaître, non pas un « artiste », mais un « homme ». Or la figure de cet homme se trouvait fort diversement éclairée dans quelques ouvrages dont l'intérêt dépassait le cadre de la « philologie ».

En 1902, le livre de RICARDA HUCH : *Ausbreitung und Verfall der Romantik* avait donné plus d'importance et d'ampleur à l'un des « problèmes » que posaient la personnalité et l'œuvre de Kleist : celui de ses attaches avec le Romantisme. Dans la mesure où elle parlait des œuvres et où elle les jugeait par rapport à certaines tendances dites romantiques, Ricarda Huch faisait toujours valoir l'indépendance de l'artiste admirable qu'est Kleist : aussi bien en ce qui touche au somnambulisme (pp. 230-231) qu'en ce qui touche au fatalisme (p. 237). On était plus surpris de lire : « Kleist a donné sa forme définitive à la haine qu'avaient les Romantiques pour Napoléon » (p. 309). Considéré en tant qu'homme, Kleist lui paraissait être, en effet, un cas romantique. Sans profession, sans famille, sans patrie, tel lui semblait être le poète romantique, ou du moins l'image que sa vie reflète (p. 142) ; et elle n'avait pas de peine à ranger Kleist sous cette rubrique, soit qu'elle le rapprochât de Zacharias Werner et de Hölderlin (pp. 144-149), soit qu'elle l'identifiât à Lenau (p. 160). Le romantisme élargi qu'elle composait ainsi n'avait pas grand'chose de commun avec les deux écoles littéraires allemandes dites « romantiques ». Si le mot romantisme, appliqué à la littérature allemande, n'a, en fait, qu'un sens dangereusement étroit, on ne saurait ranger Kleist dans un mouvement de ce nom qu'après en avoir fixé les limites.

Le *Kleist und die Romantik*, publié en 1905 par ERNST KAYKA, et qui prétendait résoudre le problème dont le livre de Ricarda Huch avait accru l'acuité, souffrait du parti pris contraire. Ricarda Huch rangeait Kleist dans un romantisme qu'elle n'avait point défini ; Kayka refusait à Kleist toute place dans un romantisme qu'il ramenait, non à un ensemble de tendances qu'il eût pu définir, mais aux deux écoles connues sous ce nom. « Les temps sont certes révolus à jamais, disait-il au seuil même de son étude, — du moins dans le domaine du sérieux scientifique, — où l'on rangeait Kleist purement et simplement au sein de l'école romantique » (p. 2). Et il concluait : « En un mot, Kleist n'est pas un Romantique »

(p. 157). De fait, l'individualisme de Kleist le gardant contre tout asservissement à des partis pris d'école, il lui interdit d'être romantique, au sens où Kayka entend ce mot, comme il lui aurait interdit d'être classique auprès de Goethe et de Schiller, voire d'obéir à toute discipline intellectuelle imposée à un groupe ; le livre de Steig souffrait justement d'une méconnaissance de cette disposition, qui est si éclatante chez Kleist. Si Kayka n'avait aucune peine à établir que les relations entretenues par Kleist, en 1810 et 1811, avec Arnim, Brentano et Fouqué ne suffisent pas à l'annexer au « romantisme de Heidelberg », il éprouvait lui-même l'étroitesse de son point de vue ; et il s'appliquait à retrouver les véritables influences qu'aurait subies Kleist et qui l'auraient soustrait à l'action du romantisme, car elles lui seraient antérieures : celle de Wünsch, le professeur de Francfort, qui lui inspirait cette affirmation peu banale : « Wünsch a donc amené à leur complet développement les organes essentiels du poète, les Sens » (p. 39), — et celle de Jean-Paul, donc Kleist l'a lu (pp. 61-63 et 84-87) : « Quoiqu'il en soit, déclarait Kayka sans plus de façons, il me suffit de constater maintenant qu'à cette époque, Kleist a reçu vraisemblablement de l'*Hesperus* des indications dont allait profiter sa religion » (p. 63). Le mot « vraisemblablement » et la tournure « il se peut que » sont les ressources ordinaires de la douteuse dialectique dont témoigne cet ouvrage à prétentions scientifiques (voir, par exemple, les pages 61 et 62). La trouvaille la plus incontestablement originale de Kayka, c'est que Kleist aurait fait la « critique » du romantisme en produisant sciemment des œuvres anti-romantiques : la *Cruche Cassée* serait une contre-partie des comédies de Tieck ; *Penthésilée* serait dirigée contre Zacharias Werner ; *Amphitryon*, qui s'opposerait à l'*Ion* d'A. W. Schlegel, inspire à Kayka cette réflexion : « Dans l'*Amphitryon*, il est déjà plus difficile (!) d'entendre cette protestation contre le romantisme, et l'on ne peut réellement l'y saisir (!) que grâce à une analyse comparative de la pièce » (pp. 95-102). On imagine avec peine quelque chose de plus absurde ; et pourtant, il y a l'évocation donnée par Kayka de « l'étrange alliance » conclue par Kleist et Adam Müller ! Ayant paru à une époque où la critique voulait être exacte, et placé lui-même sous le signe du « sérieux scientifique », ce livre déconcerte.

A propos d'un aveu de Kleist touchant le culte catholique, Erich Schmidt avait parlé d'une « nostalgie romantique » rappelant Wackenroder (p. 14) ; Kayka, bien qu'il se fût essayé à rapprocher certains textes de Kleist et de Wackenroder, n'avait pas dit un mot du catholicisme esthétique indiqué par Erich Schmidt, dont il avait

trouvé l'opinion « injustifiée » (p. 69) ; mais, en 1907, quelques pages infiniment précieuses d'AUGUST SAUER : *Kleists Todeslitanei*, touchaient à l'important problème du catholicisme de Kleist. Elles apportaient un commentaire très lucide des deux lettres lyriques échangées par Kleist et Henriette Vogel, à la fin de 1810. Tandis qu'on y avait vu, avant lui, des signes de folie, Sauer en faisait « deux des documents les plus émouvants dans l'histoire de l'âme humaine » (p. 9) ; dans la lettre de Kleist, il trouvait une somme des représentations les plus familières au poète, avec « l'accent et la forme de la litanie catholique » (p. 17) ; d'après la lettre d'Henriette, il croyait pouvoir remonter à la vraie source de ces étranges effusions : « les mystiques catholiques du XVII^e siècle » (p. 23). Il poursuivait encore sa savante recherche des éléments catholiques, dans les dernières lettres de Kleist, qu'il rapprochait de *Kühchen*.

Si ces travaux gardaient un objectif très limité, il en allait tout autrement du nouveau livre que publiait S. RAHMER en 1909 : *Heinrich von Kleist als Mensch und Dichter*. Après avoir détruit, Rahmer entendait construire. Mais il ne pouvait se dissimuler que sa recherche de vérités destinées à suppléer les légendes anciennes n'avait pas entièrement abouti. Il ne se proposait même pas de présenter une image définitive de Kleist ; il voulait seulement faire « une plus grande clarté » dans le problème humain qu'il évoquait. Son livre comprenait trois séries de documents d'importance inégale. Examinant très en détail les relations de Kleist et de ses contemporains (Pfuel et d'autres amis de Potsdam — la famille Cohen et la société de Berlin — Zschokke et le groupe poétique de Berne — Gauvain et Ehrenberg, lors de leur commun emprisonnement — Fouqué et le comte Loeben — Varnhagen — les milieux autrichiens où Kleist fréquenta — Adam Müller), il croyait prouver que, loin d'être isolé et de fuir les hommes, Kleist aurait été une nature fort sociable, recherchant des relations humaines, vivant toujours dans un milieu mondain et gardant jusqu'à sa mort des amitiés fidèles, voire « maintenant un contact avec la vie tel qu'en eût à peine un autre poète » (p. 209). A cet égard, il entendait reviser l'image donnée par Steig de l'entente qui se serait établie entre Kleist et Müller, à l'occasion des *Feuillets du Soir* ; il accusait directement Müller de la ruine de son ami. La deuxième série de documents concernait les œuvres de Kleist, leurs sources, les conditions dans lesquelles elles furent éditées ou portées à la scène, et les critiques des contemporains. A propos de *Kühchen*, Rahmer s'élevait contre toute interprétation de l'œuvre par la psychiatrie. A propos de *Guiskard*, il rejoignait la belle étude de Servaes, qu'avaient soutenue et enrichie des réflexions dans le même sens de HÉLÈNE ZIMPEL (*Kleist der dionysische* ; Nord und Süd, Heft 323) et S. LUBLINSKI (*Eine Kleist-Biographie* ; Nation XXII, 31). Il voyait lui aussi dans cette œuvre

un « drame musical qui, du point de vue théorique, dépasse de beaucoup le drame de Wagner et réalise tout ce que pressentaient un Nietzsche et un Hebbel » (p. 233). La troisième série de documents, intitulée *Kleist et les femmes*, revenait à la question si pénible de la sexualité du poète. Commentant et réfutant la lettre qu'un homosexuel lui avait adressée à l'occasion de son *Kleist-Problem*, Rahmer se croyait en droit de nier toute perversion sexuelle (p. 382) chez un homme dont il estimait avoir découvert le seul et véritable amour : cette Juliane Kunze, déjà évoquée par Bülow (p. 365). Etablissant, comme Ricarda Huch, un parallèle entre Kleist et Lenau, considérés à titre de cas humains, il concluait que la « *vita sexualis* » était à l'origine du morbide état d'âme qui produisit lui-même « la véritable cause de la mort » (p. 403).

Ce diagnostic, pour très spéciale qu'en fût la forme, semblait un défi au freudisme et à ses douteuses recettes, alors même qu'ISIDOR SADGER, avec qui Rahmer avait déjà entretenu une polémique dans son *Kleist-Problem*, donnait une version définitive de ses études sur Kleist, dans le travail psycho-pathologique que publiait, en 1910, la collection *Grenzfragen des Nerven-und Seelenlebens* (Heft 70). Cette intrusion de la médecine dans la critique littéraire, si légitime qu'elle semblât après les jugements de Goethe, aboutissait à des résultats déconcertants : Rahmer, certes, n'oubliait pas que le témoignage essentiel sur Kleist est son œuvre elle-même et que la personnalité humaine du poète ne peut se réduire à des légendes arbitrairement interprétées, qu'elle est dans son œuvre bien mieux que dans les opinions de ses contemporains, voire que dans ses lettres ; Sadger, par contre, parlait avec autorité d'un certain Kleist qui serait sans rapport apparent avec le poète du *Prince de Hombourg*, d'une entité Kleist, à laquelle il pouvait attacher toutes les subtilités caricaturales de sa science mais qu'il composait de toutes pièces. Non seulement son étude n'expliquait pas les œuvres de Kleist, mais elle n'en faisait pas même mention, à l'exception de la *Marquise von O...* et d'*Amphitryon*. Se bornant à l'exploitation de documents humains, Sadger déplorait que l'enfance du poète ne fût pas connue et que ses parents le fussent moins encore (pp. 59-60). Ce qu'il croyait savoir, au demeurant, lui permettait de présenter Kleist comme « lourdement chargé » d'une « hérédité », dont il voyait en lui « les stigmates caractéristiques » : tristesse chronique et désir de la mort, répugnance à s'attacher longtemps à quoi que ce soit, anomalie et excès en toutes choses (p. 6). Il le nommait « homosexuel », sur la foi d'une lettre à Pfuel, et, reculant lui-même devant sa propre hypothèse, il déclarait que cette homosexualité avait dû rester inconsciente et ne verser jamais dans la pédérastie caractérisée (p. 13). Il le taxait, après Morris, d'onanisme ; et, à cet égard, le rangeait en assez belle compagnie : Lenau

et... Goethe (p. 17). Le culte de la vertu affirmé par Kleist dans ses lettres de jeunesse semblait à Sadger particulièrement révélateur, car, pour parler très haut de vertu, il faut être grandement vicieux (pp. 21-23). Et à quelle étonnante « surcompensation » Kleist se livrerait alors : « Les mathématiques pures, la philosophie pure, voilà les lectures préférées de l'impur onaniste » (p. 23). Kleist aurait eu une nature féminine et sa sœur une nature virile (p. 19) ; il serait allé à Wurzburg pour se chercher une « mère » et il l'aurait trouvée en Brockes, chez qui il vante des vertus maternelles, et qui, d'ailleurs, était aussi homosexuel (p. 30). Quand il dit que sa fiancée doit être mère, il entendrait ce mot « selon deux sens » : la mère de ses enfants et sa mère à lui (p. 31). Ses relations ultérieures avec Lohse, son ambition même et, après l'échec de *Guiskard*, tous les événements de sa vie, seraient à base de sexualité, y compris son patriotisme, que Sadger ramène à un phénomène « psycho-sexuel » (p. 56).

Cependant les œuvres intensément vivantes dont Sadger paraissait ignorer l'existence — les œuvres du poète Heinrich von Kleist, non de l'individu taré que Sadger évoquait en formules grotesques — paraissaient à nouveau, en deux éditions qui avaient beaucoup profité de celle d'Erich Schmidt, mais qui s'adressaient plus qu'elle à un vaste public, celle de Wilhelm Herzog (1908-1911) et celle d'Arthur Eloesser (1910). L'occasion qui les faisait naître était le centenaire de la mort de Kleist, dont l'importance allait être soulignée par un grand effort de la critique. Si les travaux de Steig, Servaes, Rahmer, et l'édition d'Erich Schmidt, n'avaient pas été continués, depuis 1905, par des ouvrages dignes d'eux, que l'édition de Schmidt favorisait pourtant, les années 1911 à 1913 devaient apporter plusieurs études de qualité et deux grands livres.

La biographie de WILHELM HERZOG : *Heinrich von Kleist. Sein Leben und sein Werk* fournissait une somme de toutes les découvertes dont le vingtième siècle à son début avait enrichi notre connaissance de Kleist. Tandis que la biographie de Servaes ne contenait rien de nouveau quant à la vie du poète, Herzog avait incorporé à son ouvrage tout ce qui chez Steig, Rahmer et Servaes lui-même — qu'il s'agit de faits matériels ou d'interprétations intellectuelles — favorisait cette compréhension totale que la critique avait prise pour but. En face de l'édition d'Erich Schmidt, sa biographie prenait la même place que le livre de Wilbrandt en face de l'édition de Julian Schmidt et le livre de Brahm en face de celle de Zolling. L'importance des derniers chapitres révélait assez bien l'influence de Steig ; l'évocation du voyage à Wurzburg et l'étude de *Robert Guiskard* bénéficiaient directement des travaux de Morris et Rahmer ; le nom d'artiste incessamment rattaché à celui de Kleist, et la psychologie de l'artiste, dont Kleist devenait le prétexte, rappelaient

le brillant essai d'Eloesser ; la vision *héroïque* de la vie de Kleist, ébauchée par Erich Schmidt, était achevée par Herzog ; enfin la révélation essentielle de Servaes, le dionysisme de Kleist et son passage de l'exaltation musicale à la création poétique, fournissait l'un des éléments fondamentaux du nouvel ouvrage. Mais il ne s'agissait pas, en l'espèce, d'emprunts proprement dits. Avec juste raison, Herzog traitait tout cela comme une substance impersonnelle, entièrement détachée des individualités qui l'avaient mise à jour, comme des faits bruts, appelant une synthèse et capables justement de s'accorder dans une vision totale de la vie et de l'œuvre de Kleist. C'était le grand mérite de son livre que de présenter une image infiniment multiple, et pourtant une, du poète que Herzog mettait sur le plan de Goethe et Schiller dans cette formule : « les trois plus grands poètes allemands » (p. 158). Certes, les défauts de son trop gros ouvrage sont évidents : dans sa joie à exalter une figure grandiose, Herzog se laisse aller souvent à une rhétorique facile ; aussi certains fragments affectent-ils un tour lyrique qui ne va pas toujours sans lourdeur. Par ailleurs, il place son ouvrage sous le signe de cette affirmation très heureuse : « La vie d'un artiste est dans ses œuvres. Qu'il doive vivre, lui aussi, comme les autres hommes..., cela n'a d'intérêt et ne vaut d'être peint que dans la mesure où il en souffre et où il a été à même d'exprimer cette souffrance » (p. IV) ; mais il avoue en outre : « Comme la vie de Kleist est peu connue, même des gens cultivés — beaucoup moins que celle de Goethe et celle de Schiller — j'ai dû pourtant me décider à la peindre plus en détails que je n'en avais eu l'intention tout d'abord » (p. V). De fait, ses considérations sur les œuvres sont noyées dans son évocation de la vie, bien qu'il se soit toujours efforcé de présenter la vie en fonction des œuvres. Attaché, enfin, à faire valoir la grandeur de Kleist, et surtout l'essence de son génie, en le comparant à d'autres créateurs sublimes, dans les domaines de la poésie, de la pensée ou de l'art, il ébauche des rapprochements parfois bien arbitraires, voire s'excluant entre eux : ici, il trace une ligne Rousseau, Kleist, Nietzsche (p. 105) ; là, il pose le « problème » Dostoïewsky et Kleist (p. 144) ; il écrit, à propos des *Schroffenstein* : « Il y a cette ombre dans les tableaux de Rembrandt » (p. 201) ; et son livre s'achève sur un parallèle entre Kleist et Flaubert (p. 638).

De tels défauts n'atteignent pourtant pas le vrai mérite du livre : l'effort fait pour saisir la totalité d'un individu génial à travers son œuvre et sa vie. L'introduction, qui condense un peu artificiellement la substance idéologique dont cette biographie est nourrie, regorge de formules expressives. Kleist y est nommé « le plus lumineux exemple du martyr qu'a à subir le génie » (p. 2), et Herzog y indique une antithèse entre Goethe et Kleist, qu'il saura maintenir

à travers tout son livre et pour laquelle il a trouvé des mots définitifs : « Goethe et Schiller, écrit-il dès l'abord..., s'entendaient à vivre avec les hommes. Par suite des continuel changements qui se manifestaient dans ses dispositions intimes, Kleist les a vus pires ou meilleurs qu'ils ne sont » (p. 3). Sur le destin même de son héros, il va droit à l'essentiel : « *La vie de Heinrich von Kleist est la tragédie de la grande individualité idéaliste, en qui des puissances secrètes bouillonnent et font rage, et qui s'astreint de toutes ses forces à résoudre en harmonie les dissonnances résultant de l'antithèse où sont dressés son univers intime et l'univers extérieur — qui lutte avec la vie et succombe, parce que sa nature, pétrie d'honnêteté et d'absolu, n'est point à même de conclure des compromis avec les exigences de l'époque* » (p. 1). « *Toute sa vie et son art étaient inactuels* » (p. 13). Une telle vision de Kleist dirigeait Herzog vers la plus durable influence qui se soit exercée sur cet esprit rebelle, vers son modèle humain : Rousseau, dont il tâchait d'expliquer et de délimiter l'action (pp. 104-115). Plus généralement, il utilisait savamment les lettres de Kleist datant de 1799 à 1801, pour donner, de cette jeunesse sans joie, une image autrement pénétrante que celle qu'avaient présentée Wilbrandt, Brahm et Servaes, mais placée trop nettement sous le signe du « tragique de l'artiste », dont Kleist alors n'offre nulle trace (p. 111). Ce cadre une fois dessiné, il pouvait y évoquer sous son vrai jour, le conflit de Goethe et de Kleist, et même y revenir à ce « démonisme » qui avait longtemps été dressé comme le plus dangereux reproche en face des œuvres de Kleist et qui, par le dionysisme musical dont Herzog parlait aussi fortement que Servaes (pp. 10-12), était mis à l'origine même de toutes ses œuvres. « Goethe a perçu instinctivement chez Kleist un génie ennemi du sien, s'opposant au sien ; il le trouve malsain, propre à détruire toute harmonie » (p. 230). « Tout ce qui, chez Kleist, tendait à le détruire lui-même, son imagination sans frein, sa dangereuse sensibilité, cela inquiétait Goethe, l'éloignait de Kleist, par la force du même sentiment qui lui faisait renier sa propre jeunesse » (p. 402). Une telle constatation ne pouvait aller sans violents reproches à l'adresse de Goethe : « (Goethe) favorisait les talents de deuxième et de troisième ordre... Il jouait les médiocrités issues des cerveaux impuissants qui l'adoraient... Kleist était trop grand pour pouvoir se mettre au même niveau que ces littérateurs soumis et rampants » (pp. 230-231) « (Goethe) a toujours rejeté les esprits indépendants, originaux, les esprits les plus personnels de la jeune génération. Il parlait avec mépris de Hoffmann, de Jean Paul, de Bürger, ou faisait le silence sur eux » (p. 400).

Malgré l'admiration qu'il vouait au *Prince de Hombourg* « le sommet du drame allemand » (p. 559), Herzog consacrait à *Penthesilée* le chapitre le plus important de son livre ; il la nommait « une

symphonie tragique » (p. 387) et voyait en elle la révélation la plus complète qu'un poète ait jamais pu faire sur lui-même : « ... dans *Penthesilée*, Kleist donne la tragédie de sa vie. Il dépose dans cette œuvre toutes les extases qu'il a connues, son ambition démesurée, le relèvement qui a suivi sa chute, son voluptueux désir de gloire, son épuisement et son mal, son amour et sa haine. Tout y est passion, et lutte et victoire et mort. Et, anticipant sa propre fin tragique, il conduit l'œuvre vers une catastrophe terrible et nécessaire. Au cours de sa vie, toute pleine de dangers qui le guettent, il a reconnu son destin ; et cette tragédie, où coule le sang de son cœur, confère à ce destin une forme... » (pp. 382-383). Dans cette œuvre, Herzog voyait plus encore : une figuration de la solitude de Kleist et, au premier chef, de sa solitude d'artiste, de sa « situation solitaire dans la littérature allemande » (p. 407). Et c'est à *Penthesilée* encore qu'il faisait le plus directement allusion, lorsqu'il caractérisait ainsi le poète Kleist : « (Kleist) est devenu *le créateur du drame individualiste*, en osant peindre les événements particuliers, voire tout à fait individuels, les mouvements extrêmes, la perversité, — en osant par son art revêtir d'une forme la vie de l'individu isolé, prise dans toute sa complexité et ses contradictions, et traitée comme le thème en soi, la substance en soi, — en osant analyser les plus intimes mouvements de l'âme avec un réalisme psychologique jusqu'alors sans exemple. Nous le voyons aujourd'hui : son œuvre représente le point de départ de la courbe qui, par Hebbel, le poète de *Gygès*, conduit à Ibsen » (p. 8).

Un tel ouvrage se situait à l'opposé de la biographie de Wilbrandt. Après les travaux de Rahmer et de Steig, très froids d'accent l'un et l'autre, on eût pu s'attendre à une biographie de forme « scientifique », à une tentative de « rationaliser » la personnalité et le génie de Kleist. Or Herzog accusait très nettement les traits de cette personnalité et de ce génie que Wilbrandt avait lui aussi fortement éprouvés ; mais, au lieu d'y attacher un blâme ou une pitié condescendante, il se refusait à toute sentence morale. Il tâchait de suivre jusque dans ses excès le déroulement d'une vie que marquent de grandes créations ; il revivait les mouvements extrêmes d'un homme et les plus hauts élans d'un génie ; il éprouvait l'unité profonde de la « vie » de Kleist et de son « art » (p. 637) et il en ressentait la force d'évidence. La « compréhension » qu'attestait son livre, supposait le jeu d'une intelligence guidée par l'amour. L'épuration qu'avait effectuée la critique autour de la personnalité de Kleist profitait à tant d'œuvres longtemps traitées avec mépris ; parce qu'on n'était plus obsédé par le prétendu « mal incurable » qu'aurait réélé sa personnalité même, on en venait à admettre le tragique de ses œuvres comme une intuition supérieure. Comprendre, ce

n'était pas tant, ici, expliquer et conclure que reconnaître et accepter.

Mais HEINRICH MEYER-BENFEY se proposait bel et bien d'expliquer et de conclure, d'expliquer avec la plus extrême minutie et de conclure avec la plus grande rigueur, lorsqu'il composait son énorme ouvrage *das Drama Heinrich von Kleists*, dont le premier volume paraissait lui aussi en 1911. La préoccupation qui dominait toute cette époque était formulée par lui avec une netteté sans ambages, voire avec une outrance qui suffirait à révéler un manque dangereux d'esprit critique. Au seuil de son ouvrage, il en définissait ainsi le but : « ...comprendre le poète... acquérir une compréhension fondamentale, scientifiquement garantie et dans l'ensemble définitive, aussi bien des drames de Kleist pris séparément que de l'évolution artistique du dramaturge » (Vorrede, p. V). « Le but de ce livre, écrivait-il encore, est d'atteindre une compréhension réelle des drames de Kleist » (p. XI). Jugeant les critiques qui l'avaient précédé, il disait pareillement : « Seule une tâche a été sacrifiée, en l'espèce : la compréhension des créations de Kleist considérées comme œuvres d'art, tant pour ce qui est de leur substance que pour ce qui est de leur forme » (VI). Il s'appliquait à établir que l'intelligence peut parfaitement donner aux intuitions une valeur indiscutable, « objective », et il concluait : « Ce volume représente une étude achevée en soi, concordante dans ses parties, scientifique ; et elle demande à être lue et jugée en tant que telle » (XII). Par ailleurs, il s'adressait plus particulièrement au « corps enseignant des grandes écoles » et prétendait le convaincre de « l'irremplaçable valeur pédagogique de Kleist » (XV). Il se reliait ainsi directement à Gaudig, dont il reprenait les naïves préoccupations et dont il nommait l'ouvrage « le plus estimable des travaux préparatoires » (VI).

La méthode de Gaudig était l'analyse, aussi poussée que possible ; c'était également la méthode de Meyer-Benfey. Mais si Gaudig avait consacré plus de cent cinquante pages à décomposer *Kohlhaas*, *la Bataille d'Hermann* et *le Prince de Hombourg*, Meyer-Benfey en consacrait à peu près autant à chacune des œuvres qu'il étudiait ; son premier volume, qui porte sur cinq des créations de Kleist, dont le fragment de *Robert Guiskard*, n'a pas moins de six cents pages ; et il ne pouvait manquer d'éveiller des protestations ironiques, contre lesquelles Meyer-Benfey crut devoir se défendre dans la préface de son second volume. Si Herzog, d'autre part, s'était laissé aller à quelque excès dans l'ampleur qu'il avait donnée à son évocation de la vie de Kleist, et si son étude des œuvres avait paru noyée dans cette évocation, Meyer-Benfey, dans sa joie à démembrer et à disséquer les œuvres elles-mêmes, n'apportait qu'une image sans relief de la plus tragique des vies humaines. Sur certains points

de cette vie, il se montrait dangereusement en réaction contre les résultats de la critique la plus récente, et notamment en ce qui touchait l'explication du voyage à Wurzburg donnée par Morris (XVII) ; il avouait, par ailleurs, que l'on est réduit sur ce point « à tâtonner dans l'ombre » (p. 37). C'était là l'un des premiers partis pris de ce livre, où ils abondent.

Un de ses aspects les plus évidemment scientifiques, par contre, était l'exposé patient de la genèse des œuvres. Les trois versions de la *Famille Schroffenstein* faisaient l'objet d'une utile comparaison ; à propos de l'*Amphitryon*, Euripide, Plaute, Rotrou et Molière défilaient tour à tour, et l'œuvre de Kleist était évaluée par rapport à celle de Molière ; à propos de *Guiskard*, la tragédie antique et Shakespeare étaient longuement mis en cause et Meyer-Benfey s'aventurait lui aussi à esquisser la fin possible de l'œuvre. Ce fragment était comparé, en outre, à la *Fiancée de Messine*, et, à cette occasion, comme toutes les fois, d'ailleurs, où il citait Schiller, Meyer-Benfey semblait avoir à cœur de poursuivre, avec moins de violence mais non moins de force, la tâche entreprise par Emil Mauerhof : « Ne nous y trompons donc pas, écrivait-il ; la prédominance caractérisée de Schiller, aussi bien à l'école qu'au théâtre, n'est nullement un témoignage du haut niveau de culture esthétique où aurait atteint notre peuple » ; et il exposait cette « tâche tout à fait essentielle » : « nous défaire enfin... du culte que nous portons à Schiller et qui est exclusif de toute critique, et ouvrir notre esprit à d'autres formes, aux formes bien plus pures d'un art vraiment grand. Sur ce point, nul ne peut nous servir plus utilement que Kleist... De Schiller à Kleist ! Tel doit être pour l'instant notre mot d'ordre... » (pp. 264-265).

Si cette ardeur à rabaisser Schiller pour grandir Kleist, qui valut à Meyer-Benfey de virulentes attaques, ne semblait pas précisément un signe d'impartialité scientifique, rien n'était plus contraire à la force de conviction devant émaner d'un tel livre, rien n'était moins « objectif », que la recherche des « éléments personnels au poète » entreprise dans chaque œuvre. A force de subtilité, Meyer-Benfey se perdait dans l'extravagant, voire dans l'absurde : il retrouvait dans la scène de la grotte, entre Ottokar et Agnès, sur laquelle s'ouvre le cinquième acte du drame, une « confession du poète », le thème de « l'artiste », de « l'homme qui se joue lui-même » : « dans la farce insensée qu'est la vie humaine, l'artiste a cet avantage de jouer consciemment la comédie » (pp. 150-151) ; Alkmène, à l'en croire, figurerait le destin de Kleist, lequel aurait été soustrait aux siens et aux traditions de sa famille par la Poésie, comme Alkmène est soustraite à Amphitryon par Jupiter (pp. 379-381) ; la *Cruche Cassée* elle-même refléterait directement « l'âme » de Kleist : le poète juge de lui-même, tel serait le vrai thème de l'œuvre, et

Tonio Kröger est appelé à en témoigner (pp. 489-492) ; dans *Penthesilée*, l'héroïne représenterait Kleist et Achille serait... Goethe, — l'Amazone qui apporte avec elle « l'amour, tel que l'éprouve la femme, et la rivalité qui sépare l'homme de l'homme », serait une image de Kleist en ceci qu'il aurait rivalisé avec Goethe, en créant son *Guiskard*, et non point par « envie », mais par « amour » (pp. 601-604).

Cet énorme livre arrivait à deux conclusions, — également fausses, de toute évidence. « La nouvelle forme du drame » : tel était le titre du chapitre le plus surprenant (pp. 583-591). Meyer-Benfey y commentait l'allusion faite par Kleist à une « invention » dans le domaine de l'art, et une invention propre à lui conquérir « la couronne de l'immortalité ». Si cette allusion est relative à *Guiskard*, Meyer-Benfey croyait en tirer tout le sens après son étude de la *Cruche Cassée* et de *Penthesilée* : deux œuvres d'un seul tenant, représentant, à l'en croire, une « nouvelle forme du drame » susceptible de s'appliquer « également à une comédie et à une tragédie ». Ces œuvres témoignent d'une même volonté artistique, celle justement qui devait s'affirmer dans *Guiskard*. Kleist aurait conçu « une forme dramatique nouvelle » et « plus parfaite » : la pièce d'un seul tenant ; il aurait songé primitivement à réaliser son « invention » dans le drame de *Guiskard* et dans la comédie de la *Cruche Cassée* ; après l'échec de *Guiskard*, il aurait achevé la comédie et réalisé dans *Penthesilée* sa contre-partie tragique, aux lieu et place de *Guiskard* qui, dès lors, aurait perdu pour lui son intérêt véritable. Cette opinion était à tel point insoutenable, que Meyer-Benfey, dans le second tome de son ouvrage, allait en apporter lui-même la meilleure des réfutations. Le dernier chapitre du livre, qui essayait de définir « la position de Kleist dans son époque », était peu banal lui aussi (pp. 604-620). En parfait accord avec Kayka, dont il faisait un éloge démesuré (en tête des notes relatives au premier chapitre, p. 158 du tome II), il niait toute espèce de communauté entre Kleist et les Romantiques : « Kleist, écrivait-il, n'a absolument rien de commun avec les Romantiques, et surtout avec la première école, qui est la seule à entrer en ligne de compte, lorsqu'on oppose classiques et romantiques ; bien plus, il est leur contraire en tous points » (p. 615). Là encore, Schiller était mis en cause, et pour devenir l'objet d'une surprenante accusation : « En vérité, les derniers drames de Schiller sont plus romantiques que n'importe quelle œuvre de Kleist » (*ibid.*). La conclusion est formelle : Kleist serait, selon Meyer-Benfey, « le classique pur et simple », affirmation qui accompagne cette phrase effarante : « Il est le plus objectif et le plus chaste de nos poètes » (p. 618) ; ou encore : « Kleist est notre classique proprement dit, le plus parfait de tous » (p. 619). Ne résistant pas à la tentation de placer au

« le plus noble sommet de la littérature allemande », non plus « Goethe et Kleist », mais « Goethe et Kleist », il laissait à Goethe « la grandeur et l'universalité de la personnalité » et nommait Kleist « le plus grand artiste » (pp. 619-620).

Le vaste effort de Meyer-Benfey aboutissait à un échec incontestable. Et pourtant son monstrueux ouvrage a des mérites non moins éclatants que ses défauts. Les interminables analyses qui le composent montrent l'extraordinaire richesse des œuvres de Kleist, et, en ceci, les servent grandement. Les *Schroffenstein* perdent, après son commentaire, cette sécheresse apparente qui risque de voiler leur intensité profonde, bien que Meyer-Benfey y exagère le fatalisme et bien que ce drame ne soit nullement une « pièce pour marionnettes ». Son étude de la « forme » de *Guiskard* embrasse bien tous les aspects. Sur le Jupiter d'*Amphitryon*, il ne dit rien que de très juste. Il examine la *Cruche Cassée* avec une minutie presque excessive et la surfait hors de toute mesure. Mais son étude de *Penthésilée*, d'où il devait tirer de si fallacieuses conclusions, est de bout en bout admirable. Sa méthode toute scolaire d'analyses poussées jusque dans les détails les plus menus repose sur une illusion évidente : celle qu'une œuvre d'art est entièrement justifiable de l'intelligence, que tous les traits peuvent en être expliqués ; et il devait sembler que *Penthésilée* en montrerait le mieux l'inanité. Or il en allait bien autrement : Meyer-Benfey atteignait ici un véritable triomphe ; il faisait comprendre cette œuvre, dont tous les autres critiques de Kleist et notamment Herzog, avaient accusé l'aspect démonique ; il en définissait ainsi la substance : « la lutte que se livrent l'Amazone et la femme aimante dans le sein de Penthésilée — un fait psychologique » (p. 535). « Ainsi le véritable contenu du drame est une lutte intime qui se livre dans le sein de Penthésilée. La lutte extérieure qui se livre entre Penthésilée et Achille n'en est que l'élément premier et la base. Elle dure aussi longtemps que l'autre sommeille, et cesse dès que l'autre éclate. Ce changement se produit à la huitième scène. Jusque-là, c'est un événement extérieur, une action dominée par deux personnages, qui forme le contenu du drame ; à partir de là, son contenu proprement dit est constitué par une succession d'événements psychologiques » (p. 537). Désormais aucune interprétation de l'œuvre, à moins de ne la fausser dangereusement, n'allait pouvoir éviter cette conclusion lumineuse. Que Meyer-Benfey eût accentué comme personne avant lui le vœu de l'époque : comprendre Kleist, et que Penthésilée eût le mieux bénéficié de son effort, c'était un résultat inestimable, voire, si l'on songe que Servaes avait littéralement « découvert » cette œuvre et fixé ainsi une tâche à l'époque, un résultat symbolique.

Une chose, cependant, ressort clairement de l'ouvrage de Meyer-

Benfey : si Herzog avait fort bien réussi à rendre Kleist compréhensible sans dépouiller son image des traits irrationnels qui y sont si fortement accusés, Meyer-Benfey ne s'attachait qu'aux éléments rationnels de l'œuvre qu'il étudiait, et ainsi la privait de la substance la plus particulière à Kleist — non parce qu'il négligeait sciemment ces éléments irrationnels, mais parce que son propre rationalisme le rendait incapable de les voir ou de les évaluer selon leur vrai sens. Ce défaut, qui équivalait à un appauvrissement de la personnalité poétique de Kleist, ressortait avec davantage d'évidence encore de l'ouvrage, plus restreint dans ses proportions mais plus vaste par son objet, que Meyer-Benfey publiait à la fin de 1911 : *Kleists Leben und Werke*, une biographie « populaire » ; non seulement la biographie de Herzog n'était à aucun titre égalée, mais la vie de Kleist perdait toute sa grandeur tragique à être exposée ainsi, pêle-mêle avec les œuvres, sans relief ni éclat, et la figure de Kleist ne s'en dégageait nullement. Le rationalisme de Meyer-Benfey ne cessait pas d'y être en éveil et de s'affirmer en sentences d'une invraisemblable naïveté. Parlant des questions oiseuses et parfois grotesques avec lesquelles Kleist, dans ses années d'autodidactisme, a torturé sa fiancée Wilhelmine von Zenge, il écrivait, par exemple : « Nous comprenons aussi quel excellent exercice préparatoire elles représentaient pour le futur poète et combien elles ont contribué à cette connaissance profonde de la vie et de l'homme que celui-ci révélera par la suite » (!) (p. 19).

Si ce nouvel ouvrage de Meyer-Benfey apportait sans le vouloir la preuve qu'une interprétation strictement rationnelle du génie de Kleist et de son œuvre est tout à fait impossible, l'opuscule de WILHELM LECHNER *Gotthilf Heinrich Schubert's Einfluss auf Kleist, Justinus Kerner und E. T. A. Hoffmann*, révélait bien l'arbitraire et le danger des études de sources. Après Max Morris et Wukadinovic, Lechner retrouvait dans *Käthchen* des traces d'une influence de Schubert, ainsi qu'à la fin de *Kohlhaas*, dans *Sainte Cécile* voire dans un détail de *l'Enfant Trouvé*. Le sous-titre de son livre : *Beiträge zur deutschen Romantik*, en indiquait assez nettement la tendance. Lechner d'ailleurs, ne se dissimulait pas l'aspect hasardeux de ses conclusions. Seul un livre de Schubert, les *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, parut du vivant de Kleist, et encore est-ce à la fin de cette année 1808 qui révélerait l'intrusion du somnambulisme dans l'œuvre de Kleist. Par ailleurs, c'est en 1814 et en 1816 que parurent respectivement sa *Symbolik des Traums* et son *Altes und Neues aus dem Gebiete der inneren Seelenkunde* ; dans la mesure où l'on en rapproche certains fragments et des pages extraites d'œuvres de Kleist, on doit donc admettre que Schubert aurait rapporté oralement à ses amis du *Phébus* justement ces fragments-là et dans la forme exacte où il les a rédigés par la

suite. Rien n'est moins vraisemblable, d'autant que, — Lechner le reconnaît lui-même (p. 43), — Schubert modifiait le texte de ses œuvres d'une édition à l'autre.

En 1912 paraissaient les *Heinrich von Kleists Gespräche* de FLO-BOARD FREIHERR VON BIEDERMANN qui témoignaient de la gloire croissante de Kleist et de la place qu'il prenait peu à peu dans la littérature allemande. Ce titre indiquait même trop nettement le désir d'établir une analogie entre Kleist et Goethe, et une analogie d'autant moins significative que les textes réunis par Biedermann ne sont pas de Kleist, mais représentent les jugements portés sur lui par ses contemporains, voire, en principe, par ceux qui le con-
naissent personnellement. On peut mesurer l'arbitraire d'une telle idée d'après le fait que les jugements de Goethe sur Kleist ont une importance capitale et que pourtant les deux poètes ne se sont certainement pas rencontrés. Par ailleurs, Biedermann avoue lui-même que les opinions réunies dans son livre ne donnent pas « une image vraiment une » de la personnalité de Kleist et qu'elles permettent, sur bien des points, « des interprétations divergentes » (p. 7). Plus graves qu'un tel reproche sont pourtant les lacunes de ce livre, qui s'avère si précieux par sa commodité, mais qui semble si peu digne d'une foi aveugle. Les textes sont arbitrairement choisis, disposés selon une chronologie douteuse et souvent tronqués. Biedermann fait une part vraiment trop belle à Bülow et à ses anecdotes ; il cite parfois des opinions reconnues pour fausses et qu'il doit rectifier par la suite (pp. 76, 122, 193) ; il ne donne qu'un très petit nombre de jugements de Goethe ; ceux d'Adam Müller, dans ses lettres à Gentz, sont abondamment reproduits, mais le plus important d'entre eux fait défaut (la lettre du 25 mai 1807) ; une page de Fouqué, vide de toute espèce de sens, est jugée digne d'être reproduite (p. 132), ainsi que de longs témoignages fort suspects (pp. 115-122, 184-193). Et pourtant l'idée était excellente de réunir ainsi tous ces documents épars.

La même année, plusieurs ouvrages estimables apportaient des hommages nouveaux à un poète trop longtemps ignoré. Le livre de WALTER KÜHN : *Heinrich von Kleist und das deutsche Theater* contenait des documents, relatifs aux conditions où les œuvres de Kleist furent portées à la scène. La petite biographie scolaire de KARL STRECKER montrait une absence de prétentions qui n'était pas sans prix. Inspiré plus ou moins nettement par une belle intuition de Herzog (pp. 232 à 242 de sa biographie), OTTOKAR FISCHER entendait exposer le véritable thème du *Robert Guiskard* (*Kleist's Guiskard Problem*) qu'il définissait ainsi : « un homme qui souffre dans son corps est au centre d'une action tragique et sa maladie est, en l'espèce, un motif hautement tragique » (p. 14). Kleist se serait proposé d'aborder dans cette œuvre un thème familier à la tragédie

grecque, celui de la souffrance physique ; Fischer citait très heureusement, à ce propos, *Philoctète et les Trachiniennes* (pp. 21-25). Deux petits opuscules visaient à trouver une voie qui conduirait à une interprétation totale de cette *Penthésilée* qui, depuis le livre de Servaes, ne cessait pas d'être au centre de toutes les recherches sur Kleist, HEINRICH WITTIG (*das innere Erlebnis in Heinrich von Kleists Pentheseilea*) voudrait en préciser le sens le plus secret. Il y retrouve deux révélations personnelles à Kleist et fort distinctes : la lutte menée par Kleist en vue de l'achèvement de son *Guiskard* ; la conviction, attestée par ses lettres comme par ses œuvres, que le cœur d'un homme reste toujours fermé aux autres hommes. Ce petit livre, qui procède par citations rangées bout à bout, n'a que bien peu de droits à l'originalité. Celui de BERTHOLD SCHULZE : *Kleists Pentheseilea oder von der lebendigen Form der Dichtung* est construit aussi sur l'idée que *Penthésilée* figure la lutte pour l'œuvre idéale. Mais, s'inspirant du mot de Kleist : « L'idée vient en parlant », Schulze voudrait établir « qu'un mot peut susciter des images », lesquels engendreraient, à leur tour, une action (p. 41) : ce qui revient à dire que, dans *Penthésilée*, l'on pourrait retrouver par séries toutes les images familières à Kleist et que celles-ci, s'entre-croisant et s'enrichissant l'une l'autre, auraient donné la véritable substance de l'œuvre, — que *Penthésilée* serait un vivant organisme d'images.

Dé ces images, justement, FRIEDRICH KAUTER donnait, en 1913, un catalogue inutile dans ses quelques pages sur *der bildliche Ausdruck in Kleists Pentheseilea*.

Depuis Tieck, qui pensait que la nouvelle convenait à Kleist mieux que le drame, l'admiration toujours grandissante qu'avait suscitée l'œuvre de Kleist avait profité plus nettement aux drames qu'aux nouvelles. Mais, en 1911, l'étude de KURT GÜNTHER : *die Entwicklung der novellistischen Kompositionstechnik Heinrich von Kleists bis zur Meisterschaft*, et, en 1913, le travail de HERMANN DAVIDTS : *die novellistische Kunst Heinrich von Kleists*, servaient utilement la cause d'un genre littéraire auquel Kleist n'a sacrifié que par hasard. Dans leur classification chronologique des nouvelles, ils montraient d'ailleurs quelques divergences notoires. Günther fait de *l'Enfant trouvé* la plus ancienne des nouvelles de Kleist (p. 14) ; Davidts voudrait faire remonter le *Tremblement de terre au Chili* et les *Fiançailles à Saint-Domingue* jusqu'à une période allant de 1801 à 1803, ce qui est fort invraisemblable (p. 13). En 1913 encore, l'esprit d'exactitude philologique dont la critique était dominée se manifestait par le petit ouvrage de RUDOLF SCHLÖSSER : *die Quellen zu Heinrich von Kleists Michael Kohlhaas*.

Cependant le second volume de l'énorme livre entrepris par Meyer-Benfey apportait un commentaire des trois derniers drames

de Kleist, et un commentaire qui se donnait pour définitif (1913). Meyer-Benfey, loin d'imposer quelque retenue à son rationalisme, aboutissait à des trouvailles déconcertantes dans l'ordre de la subtilité : « *Käthchen* conçue comme symbole de l'homme de génie », tel était le thème de l'un des chapitres de son livre, cette idée peu banale se reliant à cette autre que tout grand homme est un visionnaire (pp. 131-137) ; à propos d'Hermann, il écrivait une dissertation sur « la morale particulière au génie », débutant par ces lignes : « Sur l'autel de la patrie, Hermann doit procéder à un sacrifice encore plus pénible : à cette volonté, qui le domine entièrement, il doit soumettre aussi sa vertu » (! !) (pp. 269-275). A l'occasion de la *Bataille d'Hermann* et du *Prince de Hombourg*, son effort au profit de Kleist se révélait, plus nettement encore que dans le premier volume de son ouvrage, comme une attaque contre Schiller (pp. 324-37). Fidèle à l'opinion qu'il a puisée chez Kayka, et selon laquelle Kleist n'est à aucun titre un romantique, Meyer-Benfey ne voit dans *Käthchen* que des « analogies de détail » avec le drame romantique, dont il la sépare catégoriquement (pp. 155-164). Par ailleurs, il ne peut pas ne pas constater, dès cette œuvre, que Kleist a renoncé, de toute évidence, à la « nouvelle forme dramatique » dont *Gisikard* aurait marqué la conception, et *Penthésilée* et la *Cruche Cassée* la réalisation. Le *Prince de Hombourg* le ramène à cette constatation et, bien entendu, il prétend l'expliquer : il parle gravement des « difficultés de cette nouvelle forme dramatique » et des « avantages de la forme traditionnelle dans l'ordre esthétique » ; mais il veut retrouver dans le *Prince de Hombourg*, à côté de ces « avantages », ceux aussi de la forme créée par Kleist ; et pour légitimer encore l'abandon d'une création technique sur laquelle son premier volume mettait tout l'accent, il se retranche derrière le fait qu'à partir de *Käthchen*, Kleist n'écrit plus ni comédie ni tragédie, mais des œuvres intermédiaires entre ces deux genres (pp. 108-114, 442-464).

Le dernier chapitre de son livre : *Weltgeschichtliche Stellung des Kleistschen Dramas*, déborde d'un enthousiasme naïf ; le *Prince de Hombourg* est, selon Meyer-Benfey, « non seulement le sommet de l'œuvre poétique de Kleist, mais celui de tout le drame allemand, voire plus généralement du drame moderne depuis Shakespeare » (p. 502) ; niant que Kleist ait annoncé l'école poétique qui s'est affirmée en Allemagne, vers la fin du siècle, sous le nom de réalisme ou de naturalisme, il montre en lui le dernier grand classique, le poète qui a « achevé le drame classique » (p. 515). La violence et la partialité criantes d'une telle affirmation ne servaient pas une interprétation véritable et totale des œuvres de Kleist. L'esprit d'exacritude scientifique, dont Meyer-Benfey s'était réclamé et qu'avait souligné le plus heureusement du monde sa belle expli-

cation de *Penthésilée*, n'aboutissait pas, dans le second volume de l'ouvrage, à un résultat approchant, — pour la raison que cet esprit lui-même ne s'y manifestait que par hasard. Et lorsqu'il s'exerçait indépendamment de tout parti pris, comme à propos du *Prince de Hombourg*, on en voyait très nettement les limites : ce drame n'était pas enrichi par l'étude de Meyer-Benfey, qui le montrait exactement sous le jour où Hebbel l'avait révélé.

Dans la préface de son ouvrage, Meyer-Benfey avait défini sa conception de la « philologie », et il y avait fait entrer les vues « esthétiques » et « philosophiques » que l'on oppose communément à l'examen proprement philologique des textes. Si sa méthode, dans l'ensemble, se montrait dangereusement déficiente, elle représentait pourtant une forme appréciable d'idéal critique, lorsqu'on la comparait à la pure philologie, telle que l'attestaient encore, en 1914, un certain nombre de petits ouvrages : le *H. von Kleist et C. M. Wieland* de HERMANN BEHME ou bien J. BATHE : *die Bewegungen und Haltungen des menschlichen Körpers in H. von Kleists Erzählungen*, simples catalogues d'expressions cueillies au petit bonheur. Il s'avérait, à lire ces opuscules, que la méthode philologique, appliquée à Kleist, ne pouvait plus rien donner de vivant ; elle se perdait dans la collecte des mots et n'accédait nullement à l'esprit des textes.

En 1915, les *Studien zu H. von Kleist* de HERMANN SCHNEIDER apportaient encore une comparaison consciencieusement poursuivie entre les deux versions du premier volume de Kleist ; et la dissertation de WILHELM WILLIGE : *Klassische Gestaltung und romantischer Einfluss in den Dramen H. von Kleists*, qui se reliait directement au livre de Meyer-Benfey, s'efforçait d'établir que « Kleist n'était pas un romantique » (p. 14) mais bien un « artiste classique » (p. 89) et qu'une « mesure » vraiment classique s'affirme jusque dans le délire de *Penthésilée* (p. 67). L'auteur ne semblait pas soupçonner que les mots « classique » et « romantique » ne constituent souvent qu'une antithèse apparente, surtout lorsqu'ils s'appliquent à une œuvre comme celle de Kleist. En 1916, un petit opuscule de MAX FISCHER : *Heinrich von Kleist, der Dichter des Preussentums*, mettait au service d'une cause nationale, et d'ailleurs sans outrance excessive, un poète qui a, certes, entendu servir son pays dans un cas déterminé, mais dont l'œuvre, plus que toute autre, se soustrait à l'épithète de « nationale » ou « patriotique ».

En 1917, l'étude américaine de J. C. BLANKENAGEL : *The attitude of Heinrich von Kleist toward the problems of life*, usant de moyens d'investigation tout à fait élémentaires, classait, sous des rubriques arbitrairement choisies et de signification fort inégale, les divers changements que motivait, dans l'attitude de Kleist envers la vie, l'évolution kantienne. La même année, ANTON LÜTTEKEN : *die*

Dresdner Romantik und Heinrich von Kleist mettait en valeur l'influence qu'aurait exercée tout le milieu du *Phébus* sur Kleist poète, et surtout celle d'Adam Müller qui atteindrait à la fois, en Kleist, le poète et le patriote. Max Fischer avait déjà examiné cette action possible du prussien Müller sur un déraciné comme Kleist. Et, après Lütteken et Fischer, elle a été maintes fois évoquée, — mais plutôt dans des ouvrages où Kleist est cité incidemment que dans des biographies du poète. Il convient de noter, en tout cas, que le prétendu patriotisme de Kleist prend naissance en 1805 et 1806, à Königsberg, bien avant que Kleist n'entre en relations avec Müller. En 1917 encore, HANS KLEIN consacrait l'essentiel de son livre *die antiken Amazonensagen in der deutschen Literatur* à *Penthésilée* ; à l'inverse de Meyer-Benfey, il estimait essentiellement que, la nature de Penthésilée visant à se détruire par ses propres forces, il était de peu d'importance pour l'issue de la tragédie que Penthésilée fût ou non une Amazone : affirmation purement gratuite, voire contraire aux textes. En 1918, enfin KARL WACHTER s'appliquait assez vainement à refaire un travail que Meyer-Benfey avait exécuté de main de maître (*Kleists Michael Kohlhaas, ein Beitrag zu seiner Entstehungsgeschichte*).

A vrai dire, des ouvrages privés à ce point d'ampleur et de personnalité ne servaient en rien la mémoire de Kleist, et ils montraient sous son plus mauvais jour la critique dite « exacte » et « scientifique ». Aussi bien, les grands ouvrages de Herzog et Meyer-Benfey avaient-ils épuisé la matière proprement vivante que la personnalité et l'œuvre de Kleist offraient à une critique qui s'assignait pour but de les « comprendre ». Les aspects directement saisissables de cette œuvre et de cette vie avaient été suffisamment mis en lumière ; c'étaient leurs aspects les plus secrets qui demandaient maintenant à être révélés, — et c'est à eux que s'attachaient justement, depuis 1908, quelques ouvrages peu remarqués ou violemment combattus, qui figuraient les premiers pas d'une critique nouvelle.

III

Parmi les notes fort savantes qu'il avait réunies à la fin de son second volume et qui répondaient si bien aux aspirations scientifiques de l'époque, Meyer-Benfey avait glissé une remarque à coup sûr fort personnelle, mais aussi particulièrement malencontreuse : « D'autres ouvrages, parus ces toutes dernières années, n'ont aucune valeur scientifique, ou n'en ont que très peu, soit parce qu'ils

n'apportent rien d'original, soit parce qu'ils n'atteignent pas à une compréhension véritable, étant partis de points de vue erronés » (p. 517). Et il citait pêle-mêle des ouvrages de Carl Behrens, Hanna Hellmann, Gustav Wethly, Albert Malte Wagner, Karl Streckker et Julius Hart. En fait, Meyer-Benfey avait parfaitement le droit d'éliminer, sous le prétexte qu'ils ne présentaient rien d'original la biographie danoise de CARL BEHRENS (Kopenhague, 1909) et le livre de STRECKER. Mais, en rejetant sans plus de façons, les quatre autres ouvrages, sous le prétexte qu'ils parlaient de points de vue erronés, il attestait l'étroitesse et l'intolérance de cette critique « exacte » qu'il exerçait lui-même de son mieux. A vrai dire, ces quatre livres avaient au moins pour effet de révéler les limites et, en un certain sens, l'inanité de son propre effort ; ils représentaient, non sans un excès de hardiesse, la naissance d'une critique attachée à tout autre chose qu'aux études « philologiques » et « objectives » ; ils ouvraient la voie où, après 1920, toute la critique allait s'engager ; et l'un d'eux, celui de JULIUS HART, portait un titre symptomatique : *das Kleist-Buch*, un titre qui concrétisait les aspirations de la critique nouvelle aussi nettement que celui de Rahmer : *das Kleist-Problem*, avait concrétisé les aspirations de la critique d'après 1900. Paru en 1912, entre les deux tomes de l'ouvrage de Meyer-Benfey, le *Kleist-Buch* de Julius Hart, en présentait la contre-partie absolue.

En l'occurrence, Julius Hart semblait ignorer l'ouvrage de Meyer-Benfey et, à tout le moins, n'en faisait pas état. Mais il connaissait fort bien Brahm, Bulthaupt et Herzog ; il connaissait plus généralement des *Kleist-Forscher* et une *Kleist-Kritik*, toute une masse d'ouvrages qu'il n'était jamais las de combattre, voire de ridiculiser. Les textes qu'il en détachait savamment semblaient, en fait, très insuffisants, voire grotesques. Julius Hart traitait tous les critiques qui l'avaient précédé, dans la mesure où ils prétendaient expliquer l'œuvre de Kleist, comme Rahmer avait traité les médecins improvisés qui prétendaient censurer, après Goethe, la personnalité humaine du poète. Après Mauerhof et Meyer-Benfey, au surplus, il opposait, tout au long de son livre, Kleist et Schiller, ou encore Kleist et Tieck. Il nommait Schiller et Tieck des *Vernunftdramatiker*, il parlait de leur *Vernunftkunst*, il écrivait, à propos des *Schroffenstein*, que Kleist ne s'y montrait pas encore « détaché des méthodes propres à la dramaturgie rationaliste de Schiller » (p. 361). Cette proposition, en fait, engageait la vraie substance de son livre. Hart, laissant de côté l'impardonnable condamnation portée par Goethe, remontait à l'erreur initiale dont, pour lui, toute interprétation de l'œuvre et de la personnalité de Kleist restait entachée : l'erreur de Tieck, du rationaliste qui stigmatise, chez Kleist, « quels que soient sa connaissance de la vérité et de la nature, et l'amour qu'il leur porte, un désir avide de les franchir toutes deux, qui

éclate tout à coup et se traduit presque crûment ». Hart prétendait qu'en révélant ainsi les « taches » des œuvres de Kleist, Tieck et toute la critique ultérieure ont favorisé la compréhension profonde de ces œuvres. Car, au moment où Kleist semble franchir la vérité et la nature, on assisterait justement à une « suprême exaltation », à « l'expression la plus élémentaire » du besoin le plus intimement particulier au poète, celui de nature et de vérité (p. 10). Il nomme Kleist « *cet enfant de la nature* » ; il forge, pour désigner ses œuvres, le mot *Naturdrama*, qui indique bien dans quel sens il entend opposer Kleist et Schiller (pp. 13-14). Il sépare Kleist tout ensemble du classicisme et du romantisme allemands ; il le montre en étroite union avec Rousseau, qu'il ne va guère cesser de mentionner dans tout son livre, avec Herder et le *Sturm und Drang*, dont l'idéal chaotique aurait pris forme enfin chez Kleist. Ainsi aurait été créé « un art nouveau, d'une substance foncièrement allemande » (p. 11), dont le but serait de nous arracher à nos conceptions rationalistes et de « nous conduire à une foi naturelle, à une religion naturelle » (p. 13), — l'art qui se manifesterait « en germes et en boutons » dans tout le xix^e siècle (p. 19).

Examinée selon cette révélation, l'œuvre de Kleist perdait l'aspect accidentel qu'elle affecte dans chacune de ses parties et l'aspect irrégulier qu'elle affecte dans l'ensemble. Julius Hart se proposait de montrer que « l'évolution intellectuelle du poète » s'était effectuée « d'une façon parfaitement organique », — de montrer encore « la marche de sa nature même vers un but consciemment choisi » et « la fusion, si caractéristique chez lui, de la vie du poète et de sa création » (p. 19). Il plaçait en tête de son livre une étude sur le *Prince de Hombourg*, car c'est dans cette œuvre qu'il avait découvert son image de Kleist : il y voyait, en effet, au lieu d'une « histoire brandebourgeoise », une « *figuration de toute l'histoire de l'humanité telle que Kleist se la représente* » (p. 18). Et, dans les œuvres antérieures, il voyait pareillement « des tentatives ayant pour but de présenter et de dérouler en une destinée unique une image globale de l'existence humaine, le mystère de l'humanité » (p. 19). Certes, Julius Hart ne cachait pas la valeur essentiellement subjective de ses interprétations : il donnait son étude sur le *Prince de Hombourg* pour une tentative de « pénétrer dans l'œuvre de Kleist avec une âme apparentée à la sienne » (p. 81) ; il entendait illustrer par son *Kleist-Buch* les théories formulées auparavant dans sa *Revolution der Aesthetik* (p. 19) ; on pouvait redouter que la lignée Rousseau, Kleist, Tolstoï, maintes fois évoquée par lui, ne s'achevât un peu trop nettement à Julius Hart lui-même.

Sauf pour *Michael Kohlhaas*, auquel il a consacré d'admirables pages, les explications qu'il prodigue sur les diverses œuvres de Kleist ne sauraient manquer de susciter de violentes réactions. Tout

ce qu'il écrit sur la scène où les deux amants échangent leurs vêtements, au cinquième acte des *Schroffenstein*, sur ce soi-disant « échange de sentiments et de conceptions morales » dont l'échange des vêtements serait le signe, côtoie l'extravagance pure (pp. 413-418) ; on a d'autre part toutes les raisons possibles de ne croire en rien que ce drame évoque, comme il le prétend, « l'essence même de la famille, de la base sur laquelle sont échafaudés notre état et notre société » (p. 419) et que Kleist ait voulu stigmatiser en la famille une institution de la raison, entravant les libres mouvements de l'homme. Pareillement, c'est une chose toute gratuite, voire située en dehors des données réelles de l'œuvre, qu'une explication de l'*Amphitryon* où cette œuvre est ramenée à une satire dirigée contre le mariage, autre institution de la raison, à une apologie de la « sensualité » faite aux dépens de la « moralité » (pp. 467-68). Que Kätchen, étant une enfant naturelle, figure « un nouveau Christ » et que l'Empereur, dont elle est la fille, figure « le Dieu, ce Jupiter qui a pris Alcmène dans son ombre » (p. 494) ; que la délivrance de l'Allemagne, dont Hermann a la révélation, ne soit pas autre chose que la vision de Kätchen, dans son rêve du Nouvel-An (p. 500) : autant de formules en l'air, que rien ne légitime sinon la conviction personnelle de leur auteur. Sur le *Prince de Hombourg*, qu'il examine pourtant de très près, Julius Hart émet des opinions non moins arbitraires : il se vante d'avoir montré qu'une « critique rationaliste » devrait rejeter ce drame, si elle se comportait honnêtement, car il est rempli de contradictions (pp. 58-59) ; mais, pour les faire disparaître toutes, suffit-il de présenter le Prince Electeur comme une « incarnation de la nature » (p. 118), comme « tout autre chose qu'un fanatique de la loi » (p. 120), voire comme le pire ennemi de la loi, incitant lui-même le Prince de Hombourg à la rompre, — en somme de déformer systématiquement le sens des textes ? Par ailleurs, l'évolution intellectuelle de Kleist, telle qu'il la reproduit, n'est pas aussi « parfaitement organique » qu'il l'annonçait. Le voyage à Wurzburg n'a point marqué, comme il l'affirme, « l'éclosion d'une âme de poète hors de la chrysalide de la raison » (p. 435) ; et la catastrophe qui suit la rencontre de Kleist et de la pensée kantienne, fait mieux qu'achever simplement l'évolution commencée au cours de ce voyage (pp. 436-37). Sur la grande lettre à Rühle, en date du 31 août 1806, il ne semble pas très indiqué d'écrire sans plus de façons : « Heinrich von Kleist, l'antimétaphysicien et l'antirationnaliste, se déclare pour une doctrine de l'immortalité conçue purement selon la nature et qui, à ce titre, constitue une conviction naturelle chez l'homme le plus primitif » (p. 253).

Et pourtant ce livre, propre à irriter beaucoup plus qu'à convaincre, exerce sur l'esprit une véritable emprise ; il est puissamment

créateur par trois aspects qu'aucune des précédentes biographies de Kleist ne révélait, trois aspects si nettement affirmés que, même si toutes les thèses soutenues par Julius Hart étaient reconnues fausses, son livre n'en aurait pas moins une valeur considérable.

Julius Hart avait le premier mérite de faire porter son principal effort d'exégèse sur les fragments des œuvres de Kleist que la critique, avant lui, avait soit dédaignés soit édulcorés par ses commentaires : la scène de la peur, dans le *Prince de Hombourg*, l'intervention de la Bohémienne dans *Michael Kohlhaas*, la scène dont le cadre est la cuisine d'Ursula dans les *Schroffenstein*, les vers où Jupiter formule son tragique personnel dans *Amphitryon*.

Servi par son expérience intime de la création poétique, il ne voulait pas, au surplus, aborder de l'extérieur les œuvres de Kleist, mais accéder à elles selon l'esprit du poète, donc en s'autorisant d'opinions émises par Kleist. Bien que Reinhold Steig eût réuni dans le quatrième volume de l'édition d'Erich Schmidt les petits écrits de Kleist, la critique ne s'y était à peu près pas reportée. Certes, les écrits théoriques de Kleist sont peu nombreux, mais leur rareté même est propre à les rendre plus précieux ; et, s'ils ont presque toujours une origine accidentelle, ce peut être un danger toutefois que de les traiter comme les lettres (où Kleist cède à une inspiration momentanée), avant d'avoir examiné leur substance profonde. Julius Hart a totalement révélé, à propos du *Prince de Hombourg*, un certain nombre de petits écrits parus dans les *Feuillets du Soir* et qu'il a mis très heureusement en parallèle avec le drame ; le paradoxe *De la Réflexion*, *Le tout dernier Plan d'Education*, les *Considérations sur le Cours du Monde* (évoquées aussi à propos de *Kohlhaas*) : essais qui représentent autant de coups portés au culte de la Raison et de la Loi. Cette révélation était capitale ; il semble aujourd'hui impossible d'interpréter Kleist sans recourir à ses essais des *Feuillets du Soir*.

Julius Hart mettait, d'ailleurs, très au-dessus de tous les autres l'essai *Sur le Théâtre des Marionnettes*, dont Hanna Hellmann avait déjà signalé l'importance, comme nous le verrons un peu plus loin ; il le nommait : « cette évocation totale, et condensée dans le plus petit espace, de la vision du monde personnelle à Kleist » (p. 114) ; il disait que chaque œuvre de Kleist en figure une « irradiation » (p. 272). Et, en fait, l'interprétation qu'il donnait de cet essai déterminait exactement son interprétation des œuvres. Selon Julius Hart, Kleist aurait été hanté par le mythe du paradis originel, du péché et de la chute l'ayant suivi, et du retour possible à un paradis grand ouvert à nouveau (pp. 272-73). Et, à propos de *Michael Kohlhaas*, Julius Hart présentait cette image globale de l'œuvre de Kleist : « Comme toutes les grandes figures de la poésie kleistienne, comme Alkmène, Penthésilée, Käthchen, la Marquise

von O..., Hermann, le Prince de Hombourg, — Michael Kohlhaas revit une fois encore toute l'évolution de l'humanité. Ce héros kleistien, lorsqu'il se jette dans le monde, est un enfant de la nature, une créature du Paradis, un être sans conscience ; il devient une victime de la raison ; il est saisi par elle et conduit au péché ; il souffre ; puis, vainqueur et triomphateur dans sa lutte contre le monde de la raison, il construit le nouvel empire, la Terre Promise de l'homme ayant atteint à la connaissance, de l'homme à la conscience infinie qui s'est reconnu lui-même pour son propre Dieu » (p. 276). A travers ses diverses interprétations des œuvres, Julius Hart maintenait ce thème conducteur, qu'il donnait pour le sens de l'essai sur le théâtre des Marionnettes ; et il citait encore à l'appui de sa thèse la nouvelle *Le Tremblement de Terre au Chili* qui, parallèlement à cet essai, reproduirait aussi « toute la vision du monde propre à Kleist » (p. 393). La lutte menée par Penthésilée contre « l'état rationaliste » des Amazones, l'opposition de Käthchen, « l'enfant du Paradis », et de Kunigunde, « la plus astucieuse de toutes les femmes raisonnables », relèveraient directement de cette idéologie fondamentale (pp. 472-79, 484-88). Le *Prince de Hombourg*, enfin, serait une pièce pour marionnettes ; tous les personnages en seraient des marionnettes, à la seule exception du Prince Electeur, leur « machiniste » (p. 223), et ils vivraient dans un univers paradisiaque, que Julius Hart distinguait très nettement du Brandebourg historique avec lequel la critique, avant lui, tendait à confondre ce Brandebourg tout idéal.

Parce qu'il retrouvait ainsi dans les œuvres de Kleist un élément fondamental, reflétant une attitude adoptée et maintenue par le poète en face de la vie, Julius Hart conférait une surprenante unité à un ensemble poétique dont les critiques précédents avaient surtout éprouvé la richesse extérieure, voire le désordre apparent. C'est en cela surtout que son effort si personnel se situait à l'opposé de l'effort fourni par Meyer-Benfey. En présentant les drames de Kleist, ce dernier n'avait pas présenté le poète lui-même ; il n'avait nullement montré en quoi les œuvres dont ses analyses accusaient l'extrême diversité, étaient toutes également de Kleist et ne pouvaient être que de lui. Il les avait décomposées en leurs éléments rationnels : ceux que l'artiste utilise consciemment pour donner à chacune de ses œuvres une existence individuelle, mais sous eux il n'avait nullement reconnu le fond irrationnel où puise intimement la force créatrice du poète. Et Julius Hart, par la puissance expressive de ses formules, par la répétition obstinée d'un même schème intellectuel à propos de toutes les œuvres, voire par l'outrance de ses interprétations, révélait à plein l'existence de ce fond irrationnel, de ces éléments personnels à Kleist et en vertu desquels le drame du *Prince de Hombourg*, la nouvelle de *Michael Kohlhaas* et la tragédie de

Penthesilée sont des créations intimement parentes, les fruits d'un même génie poétique attestant sa permanence sous une extrême variété de formes artistiques.

Il était réservé à une génération ultérieure de comprendre l'enseignement de ce livre et, en conséquence, d'étudier bien moins dans les œuvres de Kleist ce que le poète a voulu faire et a fait consciemment, que ce qu'il devait faire, ce qu'il ne pouvait pas ne pas faire, étant justement l'individu Heinrich von Kleist. Si la critique, jusqu'en 1913, avait essentiellement abordé de l'extérieur les œuvres de Kleist, si elle s'était appliquée à les comprendre en les décomposant et en évaluant leurs membres épars, après 1920, lorsque le livre de Julius Hart aura trouvé un vivant écho, elle s'attachera essentiellement à la substance la plus secrète de ces œuvres, elle procédera plutôt par synthèse que par analyse, elle s'installera hardiment au cœur des œuvres et, de l'intérieur à l'extérieur, s'essaiera à leur interprétation. Bien entendu, une telle attitude — et celle de Julius Hart est, en l'espèce, symbolique — n'allait pas sans un mépris radical envers l'exactitude scientifique témoignée par la critique depuis 1900, ni sans une révélation personnelle au commentateur : Julius Hart, par exemple, n'aurait point ramené à du naturalisme le fond de toute création chez Kleist, s'il n'avait lui-même été naturaliste. Bien loin de s'effacer devant l'objet de son étude, le commentateur allait désormais engager sa personnalité entière dans son effort ; à une objectivité volontaire allait succéder un subjectivisme affirmé ; la figure de Kleist, qui tendait à se fixer, entre 1900 et 1913, allait apparaître, après 1920, en images multiples, difficilement conciliables, voire souvent contradictoires.

Pour violemment original qu'il fût, le livre de Julius Hart, tout comme autrefois celui de Rahmer, ne frayait pas absolument une voie jusqu'alors ignorée. Quelques travaux le précédaient dans le temps, dont il ne semblait pas, d'ailleurs, avoir tiré profit, mais qui s'inspiraient de recherches fort proches des siennes. En 1908, la *Deutsche Romantik* d'OSKAR WALZEL consacrait à Kleist quelques pages lumineuses, dont le seul tort était de ne pas s'appuyer fortement sur les œuvres elles-mêmes. Tandis que Julius Hart nomme Kleist un « antimétaphysicien », Walzel écrivait : « Si un besoin métaphysique et la conscience de ce besoin caractérisent le Romantique, ces traits sont propres à Kleist aussi bien qu'à Hoffmann. » Cette conviction ramenait Walzel à la tragique rencontre de Kleist et de la philosophie kantienne, d'où la vision du monde attestée par le poète dans ses créations lui semblait relever directement. Le mot de « confusion des sentiments », employé par Goethe au sujet de l'*Amphitryon*, et si souvent cité à propos de l'œuvre de Kleist tout entière, prendrait alors un sens profond, cette confusion ayant son origine dans l'insécurité où se trouve placé l'homme par son im-

puissance à connaître la vérité. Ainsi les limites théoriques de la connaissance susciteraient directement chez l'homme des crises morales (pp. 145-48).

Si cette intuition de Walzel semblait faciliter une interprétation totale de l'œuvre de Kleist, la même année 1908 apportait un mince opuscule de HANNA HELLMANN : *Heinrich von Kleist, das Problem seines Lebens und seiner Dichtung* qui tentait réellement cette interprétation. Bien que le mot de « problème », emprunté à Rahmer, semblât rattacher l'effort de Hanna Hellmann aux préoccupations de l'époque, rien n'était plus hardiment novateur que ces quelques pages très denses. L'auteur croyait avoir trouvé la « clef » de la vie et de l'œuvre de Kleist dans l'essai *sur le théâtre des marionnettes* où Julius Hart allait puiser presque toute la matière de son livre, mais qui, en 1908, n'avait encore jamais été apprécié à sa valeur (pp. 4 et 5). Selon Hanna Hellmann, dont l'interprétation devait être beaucoup plus infirmée que confirmée par celle de Julius Hart, cet essai contiendrait « dans les trois degrés Marionnette, Homme, Dieu, ces mêmes degrés que le Romantisme, conformément au principe fondamental posé par Schiller, ne s'est jamais lassé de réédifier » (p. 6); et elle citait à ce propos Friedrich Schlegel, Schelling, Novalis. Reconnaisant l'insuffisance de la base idéologique sur laquelle elle établissait son commentaire des œuvres, elle annonçait d'ailleurs un autre ouvrage où le « problème » serait traité « dans toute son ampleur » (p. 40) et qui paraissait, en 1911, sous le titre *Heinrich von Kleist, Darstellung des Problems*. Friedrich Schlegel encore, Tieck, le peintre Runge, Adam Müller venaient y témoigner de l'union de Kleist et du Romantisme allemand jugé selon ses tendances essentielles. Hanna Hellmann affirmait que « le problème du théâtre des marionnettes est sorti du fond même de l'époque » (p. 16); rejoignant Walzel, elle nommait Kleist avant tout un « métaphysicien » (p. 27) et interprétait sa mort comme une marche vers « le seul absolu encore ouvert » (p. 29); la confusion, dont tous les héros de Kleist sont plus ou moins saisis et qu'elle retrouvait aussi dans la vie du poète, se produirait, à l'en croire, « lorsque la personnalité rencontre un obstacle dans le développement particulier qui doit la ramener à Dieu » (p. 26). A la lumière de cette révélation, l'œuvre de Kleist se situerait en plein Romantisme. *L'Amphitryon*, qui se trouve nettement mis en relief dans l'étude de Hanna Hellmann, demanderait à être interprété selon la « poésie transcendente » de Friedrich Schlegel, selon l'opposition du réel et de l'idéal un instant dévoilé, et « l'ironie » en serait la « marque caractéristique » (pp. 30-34). A propos de *Kohlhaas*, Schleiermacher est mis en cause, afin de prouver que la force intérieure dont Kohlhaas est armé n'a rien de semblable à une « loi morale », n'est que « l'Individuel, au sens donné par le Romantisme à ce mot »

(p. 43). Dans *Penthesilée* se retrouverait le schème exact de l'essai sur le théâtre des marionnettes, les Amazones figurant les marionnettes, Penthesilée l'homme et Achille le Dieu (p. 47). Tout l'arbitraire de l'idéologie de Hanna Hellmann éclatait dans ces juxtapositions : comment peut-on appeler « le Dieu qui agit d'une façon parfaitement belle, du fond de son être propre, unissant liberté et nature » (*ibid.*) cet Achille qui est essentiellement instinct, être primitif, animal humain ? Et Hanna Hellmann le nomme encore « le Dieu qui unit d'une façon parfaitement belle Liberté et Nécessité, Nature et Esprit », dans une nouvelle série de juxtapositions où Penthesilée représente toujours l'homme, cependant que Käthchen figure la marionnette. Ce dernier détail est, d'ailleurs, des plus heureux, et Hanna Hellmann savait finement le motiver (p. 52). Sinon, le grand mérite de cet opuscule, outre la mise en valeur d'un texte capital, réside dans une indéniable habileté à manier des formules très vagues, qu'un examen précis des textes révèle insoutenables.

En 1911 encore, l'ouvrage d'ALBERT MALTE WAGNER : *Goethe, Kleist, Hebbel und das religiöse Problem ihrer dramatischen Dichtung* formait une sorte de contre-partie aux travaux de Hanna Hellmann. Si celle-ci avait trouvé une identité profonde entre Kleist et les Romantiques, Wagner écrivait : « Par le dualisme qui agit en lui, Kleist est un romantique, mais son aptitude à couler dans une forme vivante et poétique le tourment de l'existence même est tout à fait antiromantique (p. 47) ; si Hanna Hellmann avait vu essentiellement en Kleist un métaphysicien, Wagner, l'opposant en ceci aux Romantiques et le rapprochant de Goethe, affirmait qu'il « n'était pas un métaphysicien » (p. 45). Ces contradictions formelles révélaient bien les dangers de la méthode interprétative à base d'idéologie. En fait, l'idéologie de Wagner se ramenait à ce qu'il nomme « la théologie de Kleist », le mot célèbre des *Schroffenstein* : « Pour toi je suis certes une énigme, n'est-ce pas ? Hé bien, console-toi ; Dieu pour moi en est une. » La conviction que « l'individu est un jouet aux mains du Destin » ne ferait d'ailleurs pas que se manifester dans le premier drame de Kleist ; elle serait à la base d'*Amphitryon* et de la *Cruche Cassée*, où Jupiter et Adam figureraient deux incarnations de cette redoutable puissance (pp. 52 et 57). Aussi bien, l'ironie reconnue par Hanna Hellmann dans l'*Amphitryon* ne serait-elle que le pendant de « l'ironie grandiose » qui marque la fin des *Schroffenstein* (p. 50). La croyance de Kleist à un dualisme fondamental, à l'éternelle séparation de l'homme et de Dieu, se trouverait à la base de *Penthesilée* et aussi de *Käthchen*, dont le héros proprement dit serait Wetter von Strahl, image du déchirement de Kleist, et que Käthchen aurait pour tâche d'arracher à l'illusion dualiste (pp. 63-65). Quant au *Prince de Hombourg*, qui

est, selon Wagner, dans un rapport des plus étroits avec les autres œuvres de Kleist, il ne révélerait à aucun titre l'harmonie qu'on y trouve communément. Le destin du Prince, une fois le rideau tombé, inspirerait la même question que celui d'Alcmène : « Et maintenant ? », question qui nous conduirait « jusqu'au fond des abîmes que recèle l'être même de Kleist » (p. 71). A la fin d'*Amphytryon* (Wagner, comme Hanna Hellmann, attachait à cette œuvre une importance que la critique jusqu'alors ne lui avait point départie), Alcmène est anéantie, on ne voit point comment elle pourra continuer à vivre (pp. 49 et 75) ; ainsi Hombourg, que sa grâce « précipiterait dans la pire des confusions sentimentales » puisqu'elle contredit toute son évolution antérieure. Ce drame serait une nouvelle affirmation du dualisme inhérent au génie de Kleist ; « à travers toute l'œuvre », Wagner éprouve l'opposition radicale de « Kleist patriote » et de « Kleist poète pessimiste » ; il dit que Kleist appartient, en définitive, « à la race de Penthésilée », de ceux pour qui le dualisme représente une blessure incurable (pp. 75-76). Cette interprétation, visiblement surajoutée à la vraie substance du drame et non sortie d'elle, engageait tout l'arbitraire d'une méthode critique qui, aspirant à retrouver le même élément fondamental dans tout un groupe d'œuvres, risque de déformer grossièrement certaines d'entre elles, pour leur appliquer, dans toute sa rigueur, un postulat que les autres justifient pleinement.

Dans son petit livre *Heinrich von Kleist, der Dramatiker*, publié aussi à l'occasion du centenaire, GUSTAV WETHLY, à propos de *Käthchen*, revenait, après Hanna Hellmann, sur le symbolisme du théâtre des Marionnettes ; il s'essayait, sur ce point, à opposer Kleist avec Schiller et Lessing ; mais, dans son effort pour dégager l'enseignement de l'essai de Kleist et pour en appliquer les principes à la création dramatique, il identifiait le « machiniste » avec le poète, avec un poète, en l'espèce, qui devrait être « naïf » : interprétation qui ne lui ouvrait aucun accès à l'âme de Käthchen et à la substance intime du drame (pp. 60-61).

Käthchen justement était l'objet, en 1913, d'une pénétrante étude de FRIEDRICH RÖBBELING, où les « incroyables errements » des précédents commentateurs de ce drame, se trouvaient stigmatisés non moins durement que, dans le livre de Julius Hart, le manque d'intuition attesté par les biographes du poète. Pour donner de *Käthchen* une interprétation totale, Röbbeling renonçait en principe à l'étudier d'après quelque idée préconçue ; appliquant les méthodes rigoureuses mises en honneur par Franz Saran dans sa collection *Bausteine zur Geschichte der neueren deutschen Literatur*, il donnait à son essai une forte armature scientifique ; s'il niait toute intrusion du somnambulisme dans ce drame, il procédait pourtant à de laborieuses études de sources (Tieck, Zacharias

Werner, les écrits de jeunesse de Wieland) ; mais ces recherches, si nettement inspirées par l'idéal de précision et d'exactitude que manifestait la critique depuis 1900, devaient favoriser une interprétation en profondeur qui rapprochait curieusement cet essai des travaux si foncièrement subjectifs accomplis par Hanna Hellmann et A. M. Wagner, auxquels Röbbling savait d'ailleurs rendre hommage. Au terme d'une analyse du drame, faite en fonction des trois principaux personnages, Röbbling replaçait *Käthchen* dans l'ensemble de l'œuvre de Kleist et il en évaluait ainsi le problème intérieur : « *l'achèvement préalable des doutes métaphysiques élevés auparavant par le poète, et une tentative pour leur donner une solution positive au moyen de la doctrine du sentiment, déjà développée par Rousseau, Wieland, Goethe...* » (p. 56). Pour établir cette affirmation capitale, Röbbling s'efforçait de reconstruire la « vision de la vie humaine » qu'attestent les œuvres antérieures à *Käthchen* ; il montrait que, chez Kleist, destin et sentiment sont intimement unis, l'incertitude du sentiment suscitant la croyance que le destin exerce sur l'âme une domination sournoise. Il trouvait le même problème dans *Amphitryon* et *Käthchen* : là, une femme entre deux hommes, ici, un homme entre deux femmes ; et, dans les deux cas, cette question : l'âme peut-elle s'orienter dans la vie et disposer pleinement d'elle-même ? *Amphitryon* apporterait une réponse négative, puisqu'Alcmène y maudit ses sens, son cœur et son âme ; *Käthchen* apporterait une solution positive, après le suprême déchirement de *Penthésilée* et une fois que Kleist se serait élevé à l'idée qu'il y a à la tête de ce monde un dieu « incompris ». Sur le rapport qui s'établit dans *Käthchen* entre Dieu et l'homme, Röbbling trouvait des formules particulièrement expressives (p. 58-60). Cette étude, où s'unissaient le mieux du monde délicatesse intuitive et sérieux scientifique, semblait annoncer la naissance d'une critique également sensible à la lettre et à l'esprit des textes, et, partant, propre à savamment interpréter le génie de Kleist.

En 1918, un ouvrage du dramaturge PAUL ERNST : *der Zusammenbruch des deutschen Idealismus*, accusait le caractère intensément « actuel » de l'œuvre de Kleist (pp. 297-315). Cette « actualité » était le pendant de l'aspect « inactuel » qu'avait eu Kleist en son temps : le poète qui « avait derrière soi l'effondrement de l'idéalisme allemand » devait aller droit au cœur d'une Allemagne qui elle-même s'effondrait. Commentant le *Prince de Hombourg* et *Kohlhaas*, Paul Ernst en accentuait le caractère problématique : il voyait dans le chef-d'œuvre dramatique de Kleist un motif de comédie transposé en un monde tragique ; Kohlhaas, qui s'attache obstinément à ses droits et prétend en imposer le respect à l'Etat lui-même, lui semblait une figure comique, bien que l'atmosphère de

la nouvelle ne cessât pas un instant d'être tragique. Ainsi se formulerait chez Kleist la disharmonie profonde de l'âme allemande moderne. Cherchant à se ressaisir, en tout cas, en face de ses ruines, l'âme allemande se penchait sur cette œuvre longtemps dédaignée et elle y retrouvait sa propre image.

En 1919, ERNST CASSIRER donnait une étude très suggestive sur *Heinrich von Kleist und die kantische Philosophie*, que reprenait, en 1921, son livre *Idee und Gestalt*. Cassirer prétendait élucider un des événements de la vie intellectuelle de Kleist dont la critique « exacte » d'après 1900 n'avait nullement contribué à dissiper le mystère. Le titre même de cette étude était fort significatif, car Cassirer y reprenait l'expression si confuse de « philosophie kantienne », dont Kleist s'est lui-même servi pour désigner la puissance ennemie qui lui a enlevé sa foi en la science, — et il la reprenait pour lui donner un sens nouveau. Nietzsche avait déjà sauvé de tout mépris trop hâtif cet événement de la vie de Kleist ; et Cassirer, comparant les réactions de Goethe, de Schiller et de Kleist en face de la philosophie kantienne, parlait de cet événement avec non moins de grandeur (pp. 4-5). Mais voulant accorder l'enseignement de Kant et les leçons qu'en a tirées Kleist, Cassirer ne rencontrait que des « énigmes » et « des difficultés » (pp. 11-12), Kleist ayant lu justement chez Kant ce que Kant se défend d'avoir voulu formuler. Sous cette « philosophie kantienne », Cassirer soupçonnait donc une image très particulière de la philosophie de Kant, et, en fait, celle qu'en aurait donnée Fichte dans son livre *die Bestimmung des Menschen*, paru en 1800; et dont le titre condense « le grand thème qui revient continuellement dans les lettres de jeunesse de Kleist » (p. 13). Du « doute », qu'expose la première partie de ce livre, et du « savoir », tel que la présente la seconde, Fichte fait ressortir la nécessité d'une « foi »; et sa critique de la science est impitoyable, puisqu'il la présente comme un « système de pures images, sans réalité, ni signification, ni but » (p. 21). La foi que Fichte indique au Moi comme seul refuge possible pouvait d'autant moins agréer à Kleist qu'elle n'est pas formulée dans ce livre avec la force qu'elle aura dans les ouvrages ultérieurs de Fichte ; et, au demeurant, tout le plan d'existence construit par Kleist, reposait sur la science (pp. 22-23). Ainsi pourrait se légitimer l'interprétation que Kleist a donnée de la philosophie kantienne. Mais Cassirer, revenant sur l'idéologie que montre Kleist dans ses lettres de jeunesse, et la ramenant à Leibnitz, attribuait fortement à l'action destructrice de la philosophie kantienne cette conclusion positive : la naissance du poète Kleist. Partant de la vision d'un univers clairement conçu, Kleist atteindrait l'idée de l'énigme majeure de l'univers : « L'optimisme traditionnel de la philosophie qui avait marqué sa jeunesse, se change maintenant en la

vision du monde toute poétique qui lui appartient en propre, en une vision du monde essentiellement tragique. Dans toutes ses œuvres... on peut entendre ce nouvel accent... Le monde devient une énigme pour l'homme, l'homme en devient une pour soi-même, parce que Dieu en est devenu une pour lui » (p. 32). Tout le tragique, chez Kleist, se ramènerait au rapport existant entre « l'âme » et « le monde », la force du destin n'étant pas en mesure d'atteindre « l'univers intérieur de l'être » ; en cela, les héros de Kleist figureraient tous l'image de la lutte qu'il a livrée « contre le monde et le destin », soit que l'univers intérieur veuille imposer sa propre règle aux événements extérieurs, soit qu'il se contente de se replier sur lui-même et de se sauvegarder en face d'eux (pp. 34-36). A cette première action radicale de la philosophie kantienne se joindrait, plus tard, sous l'influence des « tendances nationales et politiques qui emplissaient Kleist tout entier », une action de la morale de Kant, dont témoignerait le *Prince de Hombourg* et, en particulier, la grande tirade de Kottwitz, au cinquième acte du drame.

L'année suivante, cette belle étude recevait l'approbation de ROBERT PETSCH (*Germanisch-romanische Monatsschrift*, mars-avril) ; mais elle était fortement mise en doute par HELMUTH FALKENFELD (*Logos*, tome 8, 1919, paru en 1920, pp. 303-319). L'erreur commise par Kleist sur la philosophie de Kant n'était plus imputée à la source d'où Kleist aurait reçu cette philosophie, mais à lui seul ; il aurait lu Kant « par trop avec le sentiment » ou encore « avec trop d'aspects de son âme » (p. 305) ; en lui, le poète se serait rebellé contre la froideur logique et la rigueur du philosophe. Cette interprétation est d'autant plus dangereuse qu'au moment où il lit Kant, Kleist ne sent nullement en poète. Pour Falkenfeld, l'incompréhension manifestée par Kleist à l'égard de Kant aurait eu la conséquence positive de le diriger exclusivement vers une connaissance du monde s'opérant par le sentiment ; et tous les conflits profonds que présente l'œuvre de Kleist naîtraient du conflit original où sont fatalement engagés la réalité du monde extérieur et le sentiment. La conviction la plus personnelle à Kleist serait que le sentiment puise à des sources plus profondes que celles où atteint la raison, et donc saisit plus de réalité qu'elle. Ses héros les plus extrêmes : Käthchen et le Prince de Hombourg, loin d'être des malades, seraient ainsi des créatures possédant une plus grande part de la réalité que le commun des hommes. En 1920 encore, la *Festschrift für Berthold Litzmann*, publiée par la Société d'histoire littéraire de Bonn, apportait une étude de FRIEDRICH OHMANN écrite dès 1905 et à laquelle l'hypothèse de Cassirer donnait un intérêt tout nouveau. Avant Cassirer, Ohmann avait supposé que Kleist n'avait pas reçu de Kant lui-même sa tragique révélation, qu'à tout le moins ce qu'il avait tiré de la doctrine kantienne « n'était pas l'idéalisme de Kant, mais

celui de Berkeley », où est réellement affirmé que notre connaissance des choses n'est qu'une connaissance d'apparences (p. 119). Et il avait ramené à deux les éléments profonds de l'œuvre de Kleist : « l'incapacité des hommes à se comprendre mutuellement », dont il faisait « la base de tout le tragique chez Kleist » (p. 125), et la conscience du « sentiment subjectif », du « sentiment individuel », dont il faisait « la contre-partie de l'illusionisme » auquel le poète se serait vu contraint (p. 130).

En 1923, le *Jahrbuch der Kleist-Gesellschaft*, tome 2, s'ouvrait sur une importante étude d'EUGEN KÜHNEMANN qui rejoignait la première interprétation de la rencontre de Kant avec la pensée kantienne, celle de Nietzsche. Kühnemann s'élevait contre la supposition formulée par Cassirer, qu'il trouvait d'ailleurs sans importance. Il lui semblait « plus qu'incompréhensible » que Kleist n'eût pas cité le nom de Fichte, s'il avait lu sa *Bestimmung des Menschen*, qu'il s'en fût tenu à l'expression de philosophie kantienne (p. 15). Il croyait, en outre, que Kleist connaissait de très près la pensée de Kant dans l'ordre de la morale et de la religion ; il retrouvait lui aussi la morale de Kant dans le *Prince de Hombourg* (pp. 2 et 26). Certes, la lettre où Kleist formule pour Wilhelmine son bouleversement intime, révèle qu'il a « tout à fait méconnu » et « faussement interprété » la théorie kantienne de la connaissance (p. 12). Mais Kühnemann estimait que « le cas est beaucoup plus subtil qu'on ne le voit tout d'abord » ; et, remettant la question sur son vrai plan, il montrait que Kleist devait juger la leçon de Kant par rapport à ses propres croyances antérieures et éprouver qu'elle les détruisait entièrement (pp. 13-14). Il retrouvait le langage de Nietzsche pour écrire : « Kleist est un vrai Faust, un Titan de la spiritualité, et ce qui est pour les autres Poésie ou objet de culture devient ici pour lui de la vie qu'il éprouve » (p. 5). Si la philosophie de Kant a déterminé l'humanité à une vie nouvelle, Kleist, pour qui cette philosophie a été de la vie justement, prend une place symbolique à ce tournant historique de la pensée humaine (p. 14). De cette rencontre avec Kant naîtrait, en tout cas, la substance profonde de l'œuvre de Kleist, ses personnages étant toujours des natures absolues mises en face d'une réalité misérablement contingente. Cette œuvre posséderait donc une unité toute particulière, ce qui expliquerait la solitude de Kleist, le fait qu'il n'est lié ni à un passé ni à un avenir quelconque (p. 18). Et, en fait, ses créations dramatiques se dérouleraient deux par deux, présentant dans chaque couple d'œuvres une même pensée, ici comme une affirmation, là comme une négation. Les *Schroffenstein* et *Guiskard* enfermeraient respectivement « sous une déformation douloureuse, et avec une calme et sublime grandeur, l'idée kleistienne du Destin » ; *Amphitryon* et la *Cruche Cassée* signifie-

raient tous deux « la comédie kleistienne de l'amour humain » ; Kleist, par ailleurs, a indiqué lui-même l'identité de ces deux créatures apparemment contradictoires, Penthésilée et Käthchen, en qui il a mis « le rêve le plus profond de sa vie, le rêve de l'amour absolu, infini » ; inspirés par le même idéal patriotique, la *Bataille d'Hermann* et le *Prince de Hombourg* se suivraient également comme une négation et une affirmation (pp. 20-21).

Vers 1920, un certain nombre d'ouvrages importants qui présentaient sous des aspects nouveaux le problème du romantisme allemand, revenaient sur les rapports de Kleist et de cette école littéraire. La *Berliner Romantik* de JOSEF NADLER (1921) faisait à Kleist une place importante mais non pas essentielle. La valeur idéologique des œuvres y prenant le pas sur leur valeur poétique, Kleist y faisait assez pâle figure à côté de Fouqué et d'Arnim, de qui il était intimement rapproché. Nadler entendait définir l'apport commun de ces trois « hobereaux prussiens », voire des quatre « hommes de la Marche » : Kleist, Fouqué, Arnim et Tieck. « Bien que ces quatre hommes de la Marche aient apporté chacun l'empreinte d'un autre élément de l'Est allemand, écrivait Nadler, ils portent des traits communs de l'unité nouvelle qui s'était constituée en eux et par eux » (p. 223). Il notait leur disposition à créer un art particulier à la Marche, dont l'œuvre « la plus pure » serait *Michael Kohlhaas* (p. 224). Dans cet effort pour annexer Kleist à un ensemble humain, Nadler devait se rencontrer avec Reinhold Steig, dont il faisait un grand éloge dès la préface de son livre (p. VIII) et dont il reprenait la théorie. Il accentuait le rôle joué par Adam Müller à Berlin, de 1809 à 1811, et faisait de Müller les plus hauts éloges ; il présentait les *Feuillets du Soir* comme l'organe de la société dite « allemande et chrétienne », celle-ci « incarnant les idées formulées par Müller dans sa *Politique* », ceux-là étant tout pleins de l'esprit de Müller (pp. 166-168). A cette occasion, Kleist « aurait subi plus fortement que jamais l'influence de Müller et d'Arnim » (!) (p. 170). Par ailleurs, Kleist serait profondément pénétré de « l'esprit des régions situées à l'est de la Sprée » ; il rappellerait les mystiques de la Silésie, de la Lusace et de la Prusse Orientale, il serait le « frère jumeau de Novalis », une nature profondément religieuse ; il ne serait nullement un précurseur de la psychologie moderne, mais l'héritier « d'un art qui ne s'est jamais perdu depuis le mysticisme » (pp. 218-220). L'évolution du poète Kleist n'aurait pas pour limites les *Schroffenstein* et le *Prince de Hombourg*, mais ce premier drame et *Robert Guiskard* que séparerait « un abîme », et un abîme que les drames ultérieurs auraient eu pour seul effet de combler (p. 177). Le thème de *Guiskard* appartiendrait au « moyen-âge germanique » et l'art en serait du « baroque » ; partant, cette œuvre tracerait la voie où Fouqué et Arnim allaient s'engager

(p. 177). *L'Amphitryon* et la *Cruche Cassée* montreraient Kleist sous le signe de Fichte : leur thème serait l'idée du « moi dédoublé » ; dans *L'Amphitryon* se retrouverait la *Doctrine des Contraires* formulée par Adam Müller, mais la *Cruche Cassée*, conçue antérieurement à elle, l'illustrerait par anticipation (pp. 178-79). *Käthchen* et *Penthésilée* seraient également inséparables, parce qu'elles révéleraient « ce qui peut bien s'être passé dans l'âme de Kleist entre les *Schroffenstein* et *Guiskard* », celle-ci étant proche de *Guiskard*, celle-là ramenant aux *Schroffenstein*. A ce propos, Nadler trahissait l'origine toute fantaisiste de son information dans cette remarque effarante : « Ce fut justement Adam Müller (!) qui nomma *Käthchen von Heilbronn* la contre-partie de *Penthésilée*, son pôle opposé » (p. 182). Comme chacun peut s'en convaincre aisément, d'après la correspondance du poète, c'est Kleist lui-même qui a défini ainsi *Käthchen* et *Penthésilée* l'une par rapport à l'autre (pp. 358 et 380 de *Briefe*) ! Aussi bien, l'antithèse est-elle l'une des plus éclatantes ressources de l'art de Kleist. Le désir de montrer une influence décisive de Müller sur le génie de Kleist tournait chez Nadler à la hantise et à la maladie. Au sujet des drames patriotiques, il écrivait : « Soit qu'il y fût induit, soit qu'il s'y décidât lui-même, Kleist tira des conférences de Müller leurs conséquences effectives » (p. 184). Il affirmait encore : « Kohlhaas exprime le plus nettement du monde ce qu'Adam Müller nommait contraires par polarité et qu'il accordait dans sa conception de l'organisme » (p. 186). Nadler, enfin, revenant sur la critique dont Goethe avait écrasé *Penthésilée*, constatait que les œuvres de Kleist n'étaient point faites pour la scène, ne représentaient que le jeu d'un virtuose qui se désintéresse de ses spectateurs.

Si Nadler faisait entrer entièrement la personnalité poétique de Kleist dans une forme précise de romantisme, GEORG MEHLIS : *die Deutsche Romantik* (1922) notait des affinités avec le romantisme chez le poète de *Käthchen* ; mais il le rangeait aux côtés de Jean Paul, de Hoffmann et de Heine parmi « ces grandes personnalités poétiques vivant de leur vie propre, qui, certes, touchent de près à l'esprit du romantisme par plusieurs de leurs conceptions, mais qui possèdent par trop d'originalité et de variété pour être rangées dans le concept de romantisme, au sens historique le plus étroit qu'ait ce mot » (pp. 298-99).

La *Deutsche Klassik und Romantik* de FRITZ STRICH était autrement riche de formules (1922. Nous la citons ici d'après la 2^e édition de 1924). Dès le début de son livre, Strich fixait nettement sa position envers Kleist : « Dans le romantisme allemand, ce sont Hölderlin et Kleist qui prirent la voie de l'évasion dionysiaque ; et c'est pour cela, pour cela seulement, qu'ils semblent être tellement à l'écart du romantisme entendu au sens étroit du mot, lequel prit avec une

netteté toujours croissante la voie de l'évasion chrétienne » (p. 9). Que, ce disant, Strich ait méconnu l'importance des éléments chrétiens dans l'œuvre de Kleist et dans son « évasion », c'est ce que le reste du livre devait attester. Le rapprochement volontaire ainsi établi entre Hölderlin et Kleist, et apparemment légitimé par le fond de dionysisme commun aux deux poètes, y était obstinément maintenu. Strich les nommait encore « frères en Dionysos » et voyait en eux deux victimes d'Apollon, l'appollonisme se confondant, pour Kleist, avec le génie de Goethe ; il rapprochait le suicide de Kleist et la mort d'Empédocle (p. 361). Il signalait le double échec de leur tentative parallèle d'une synthèse : Kleist aurait détruit son *Guiskard* parce qu'il n'avait su qu'y faire voisiner, et n'y avait pas fondu en une « unité supérieure », le drame de Shakespeare et la tragédie grecque, et qu'il s'en serait rendu pleinement compte ; Hölderlin aurait eu la révélation d'un Dieu qui serait à la fois le Christ et Dionysos, mais il aurait reconnu que ce Dieu ne se laisserait jamais « enfermer dans une forme » (p. 383). Strich se composait donc un romantisme très élargi, et s'il y faisait entrer Kleist, aux côtés de Hölderlin, à titre de tragique dionysiaque, il l'y faisait encore entrer, aux côtés de Jean Paul, à titre de maître de l'humour : « Seul l'humour est la forme suprême du comique, sa forme proprement romantique. Le cercle étroit du romantisme n'a certes pas produit d'humoriste. Tantôt c'était l'esprit qui y manquait, tantôt c'était l'amour. Mais, en dehors du cercle, Jean Paul et Kleist furent les créateurs de l'humour romantique » (p. 377). Si le rapprochement très poussé de Hölderlin et de Kleist était déjà arbitraire, celui de Kleist et de Jean Paul révélait à plein le caractère équivoque et artificiel de la méthode employée par Strich ; il était dénué de toute portée véritable, voire de tout sens. Quelle espèce de rapport peut-on réellement trouver entre le comique contraint de la *Cruche Cassée* et l'exubérance de Jean Paul ? Passant à des études de langue poétique, Strich signalait le même devenir progressif dans celle des trois dionysiaques : Hölderlin, Jean Paul et Kleist (pp. 221-223). Pour un Kleist entièrement ramené au dionysisme (pp. 362-66), Schiller est une antithèse toute trouvée : Strich les oppose, tant au point de vue de leur vision esthétique (l'Anmut de Schiller étant « équilibre et harmonie dans un dualisme » et la Grazie de Kleist « unité indivisible et illimitée ») (p. 52), qu'au point de vue de la langue (pp. 223-24), de leur conception de « l'âme du drame » : chez l'un « action », chez l'autre « caractère » (p. 330) et de la révélation qu'ils ont reçue de Kant (pp. 361-62).

GEORG STEFANSKY : *das Wesen der deutschen Romantik* (1923) estimait que la thèse de Kayka était aujourd'hui réfutée dans son ensemble (p. 170) ; mais, rapprochant Kleist de Grillparzer, il pré-

tendait que la question « classique ou romantique » ne saurait être résolue pour eux d'après quelques détails extérieurs de leur vie ou de leur œuvre. Comme « élément préalable » à toute recherche sur le romantisme de Kleist, il fixait, tel Nadler, l'influence d'Adam Müller, mais une influence purement esthétique : Müller aurait révélé à Kleist l'esthétique de Burke, basée sur le Sublime, sur la fusion du Beau et de l'Horrible que Goethe, pour sa part, considérait comme inconciliables (pp. 173-74, 225-31). Sous l'influence de cette esthétique, dont le dernier témoignage serait *Sainte-Cécile*, Kleist aurait pu composer sa *Penthesilée*, alors qu'il avait dû renoncer à son *Guiskard*. L'opposition de Goethe et de Kleist se ramènerait, en définitive, à celle du Beau et du Sublime. Or deux faits suffisent à juger la valeur de cette affirmation : pas un mot dans l'œuvre ou dans la correspondance de Kleist ne vient attester une telle lecture et, à plus forte raison, une telle influence de Burke ; Kleist, en outre, qui répugne à toute forme de spéculation intellectuelle, est l'homme le moins capable de se laisser influencer par une théorie littéraire. Stefansky va plus loin encore quand il prétend retrouver « un déploiement très conscient du sublime », qui s'ajouterait à l'art d'animer la nature d'une vie réelle, dans les lettres adressées par Kleist à Wilhelmine durant son séjour à Wurzburg, ces chefs-d'œuvre d'autodidactisme anti-poétique (pp. 267-69). Profitant de l'enseignement de Sauer, Stefansky voit en Kleist un génie profondément irrationnel, atteignant à la fin de sa vie une forme de mysticisme nettement caractérisée par son isolement, son recul devant le monde. Pourtant le fragment *Prière de Zoroastre*, paru en tête des *Feuillets du Soir*, s'il est inspiré apparemment d'un sentiment cher aux mystiques : celui d'une mission à remplir, ne lui semble pas relever d'une inspiration divine. Stefansky voit se manifester un reste de rationalisme dans la plupart des essais de Kleist parus dans les *Feuillets du Soir*, notamment dans la *Lettre d'un peintre à son fils* ; et, au terme, l'irrationalisme de Kleist lui semble aboutir à des modes de pensée strictement rationnels (pp. 170-181). Comme Strich, Stefansky se compose donc un romantisme très élargi, tant ce mot, appliqué à la littérature allemande, se révèle naïvement étroit dans son acception ordinaire.

PAUL KLUCKHOHN (*die deutsche Romantik*, 1924) ne procède pas différemment ; et, bien qu'avec des réserves, il fait entrer Kleist dans le romantisme (p. 178). A vrai dire, Kleist lui semble surtout avoir subi l'emprise des théories politiques du romantisme ; il aurait reçu d'elles cette notion de communauté qu'il a exaltée dans sa proclamation lyrique *Was gilt es in diesem Kriege ?* et qui, dans le *Prince de Hombourg*, triompherait d'un individualisme en révolte (pp. 182-83). Ce drame contiendrait, outre le problème de la communauté posé à la manière romantique, la « conception

romantique de l'amour » sous sa forme « la plus haute », dans l'attitude humaine de la princesse Natalie (p. 182). Une telle interprétation de Kleist devait elle aussi mettre en relief l'action exercée par Müller, théoricien de l'état, sur le poète dont il a si grandement loué le génie ; sans indulgence pour la personnalité même de Müller, Kluckhohn accentue donc sa notion de l'état vivant (pp. 164-67). Sur le drame de Kleist, Kluckhohn parle selon l'esprit de Servaes ; s'il ne croit pas que l'on puisse y voir un « drame musical », il y trouve des éléments proprement poétiques et dramatiques à côté d'éléments proprement musicaux ; il y signale, et surtout dans *Penthesilée*, des leit-motifs à la manière de Wagner, mais qui sont, en l'espèce, des images ; il montre l'accord de ce dynamisme musical et de l'architecture requise par le drame, dans le *Prince de Hombourg*, œuvre qui abolit les limites ordinaires du classicisme et du romantisme (pp. 253-60).

Ainsi, de 1919 à 1924, ces deux séries de recherches sur les thèmes « Kleist et Kant », « Kleist et le Romantisme », même si les résultats acquis dans chacune d'elles étaient fort discordants, contribuaient à situer Kleist plus nettement au nombre des grandes figures de la littérature allemande, voire au nombre de ses rares figures symboliques. Certaines bénéficiaient, d'ailleurs, des résultats obtenus avant elles par d'importants travaux plus particulièrement consacrés à Kleist et groupés dans l'année 1922, laquelle marque l'un des points les plus hauts dans la légende du poète. C'est alors que paraissait, en effet, la première publication de la Société Kleist (*Jahrbuch der Kleist-Gesellschaft*, 1921) qui s'était fondée en 1921, « rattrapant », selon le mot de l'un de ses présidents, Georg Minde-Pouet, l'occasion qui avait été manquée en 1911 (p. 51). Cette société se proposait de réunir tous les admirateurs de Kleist, avec un triple dessein : « maintenir vivante son œuvre parmi les Allemands, grâce à un travail systématique ; parvenir à une connaissance toujours plus épurée de la nature du poète ; accroître constamment l'action exercée par son œuvre et sa nature même » (*ibid.*). Ce dernier point révélait assez que Kleist allait être utilisé pour des fins nationales ; et Minde-Pouet n'en faisait pas mystère : « Nous avons tous éprouvé, écrivait-il, qu'au début de cette guerre le souvenir de Heinrich von Kleist s'est réveillé soudainement en nous, parce que nul poème du passé n'était actuel comme les siens » (p. 52). Cette conviction née de la guerre devait être entretenue ; la société qui se constituait ainsi, au nom de l'une des individualités les plus tragiquement solitaires, faisait figurer au paragraphe 2 de ses règlements ce projet : « soutenir tout particulièrement et de toute manière les convictions patriotiques auxquelles Kleist a donné une impulsion » (p. 84). Et c'est dans un tel état d'esprit qu'était conçue l'étude de HERMANN GILOW sur le *Prince de Hombourg* devant

la critique que publiait le *Jahrbuch* (pp. 22-50). Gilow, auteur d'un obscur commentaire de ce drame et représentant arriéré d'une critique toute scolaire, prétendait sauver — contre l'immense majorité des biographes de Kleist — « l'âme immortelle » de ce chef-d'œuvre : on ne sait quel hommage à la discipline prussienne et quel chant de triomphe en l'honneur de l'armée allemande ; il présentait en les déformant jusqu'à l'absurde les thèses, sans doute excessives, soutenues par Julius Hart à propos du *Prince de Hombourg*, il concluait son étude sur ce mot de Treitschke : « la plus belle œuvre de la poésie militaire en Allemagne » (pp. 48-50). On aurait pu redouter que la société Kleist ne desservît grandement la mémoire du poète, si ces pages déplorables n'avaient été précédées d'un texte important de JULIUS PETERSEN : *Kleists dramatische Kunst*, qui présentait poétiquement la vie de Kleist comme une tragédie en cinq actes, et qui revenait en termes heureux sur l'origine et la forme musicales de la création chez Kleist (pp. 13-18). Ainsi le *Jahrbuch der Kleist-Gesellschaft* devenait le témoignage d'une objectivité vraiment scientifique, impression que renforçait encore la savante *Kleist-Bibliographie* 1914-21, sur laquelle il s'achevait. Entièrement dégagé de toute intention autre que littéraire, il allait apporter, par la suite, des contributions de tout premier ordre à la connaissance exacte de Kleist et de son œuvre.

En 1922 encore, un opuscule de JULIUS BAB : *Heinrich von Kleist und seine Bühnenwerke* contenait cette formule excellente : « se troubler et se maîtriser, tels sont ses deux mots favoris ; ils reviennent dans presque toutes les grandes scènes de ses drames. Peindre l'homme qui lutte contre son trouble et cherche de la maîtrise, tel est toujours son thème intérieur » (p. 10). Et, la même année, paraissaient deux ouvrages de proportions à peu près analogues, où se trouvaient fixées deux images de Kleist également nettes, mais fort différentes l'une de l'autre. Ils s'intitulaient tous les deux *Heinrich von Kleist*, sans sous-titre, sans mention explicative. Leurs auteurs, Philipp Witkop et Friedrich Gundolf, montraient en outre le même dédain apparent pour leurs prédécesseurs : Witkop n'entamait aucun débat avec eux, estimant que ce débat avait passé entièrement dans son livre (Préface), Gundolf n'en mentionnait aucun. Si Julius Hart, par ailleurs, avait renvoyé à la fin de son livre une présentation très cursive et purement idéologique de la vie de Kleist, accusant ainsi la séparation radicale de la critique nouvelle et de la critique exacte, Witkop, de son propre avis, ne retenait, parmi les « détails empiriques de la vie » que les faits symboliques ; la vie de Kleist, telle qu'il la présentait, n'avait pour but que de soutenir son interprétation des œuvres et du génie du poète ; quant à Gundolf, il ne disait mot de cette vie.

Comme il l'exposait dans une préface lapidaire, PHILIPP WITKOP entendait donner un « portrait » de Kleist, et, en conséquence, renonçait à établir chaque détail qu'il citait : « Le trait se justifie, affirmait-il, en contribuant à donner une vision d'ensemble qui entraîne la conviction. » Or, cette « vision d'ensemble », en l'espèce, n'avait que fort peu de droits à l'originalité. Les quelques pages d'introduction, intitulées « de l'essence du tragique », opposaient Goethe et Beethoven, puis Goethe et Kleist, dans un esprit qui rappelait étroitement Servaes et Herzog : « L'artiste apollinien et l'artiste dionysien, c'étaient eux qui se rencontraient en Goethe et Beethoven » (p. 9). Beethoven, ici, ne venait pas au hasard ; Servaes l'avait nommé à propos de *Penthésilée*, et l'hostilité que lui vouait Goethe le rapproche effectivement de Kleist. De même que Strich ramenait le conflit Goethe-Kleist à celui de l'apollinisme et du dionysisme, de même Witkop faisait valoir l'hostilité que l'apollinien Goethe devait nécessairement vouer à ces deux dionysiaques : Beethoven et Kleist. Et il retrouvait en eux le même dualisme, la même expérience tragique des grands élans de l'inspiration et des maux humiliants que le corps traîne avec lui (pp. 15-16 et 83). Comme Servaes et Herzog encore, Witkop devait s'attacher à *Penthésilée* plus qu'à toute autre œuvre de Kleist. A l'inverse des précédents biographes du poète, il ne croyait pas à une identité entre le « thème » de *Penthésilée* et la vie de Kleist (une transposition de sa lutte pour l'œuvre idéale), mais à une identité entre cette vie et le « rythme » de l'œuvre. « Ballottés entre la loi dionysiaque de l'amour et la loi apollinienne de la personnalité, disait-il des deux héros, ils se ruent follement l'un contre l'autre, en proie à une aspiration tragique, pour n'affirmer la puissance libératrice de Dionysos et ne s'unir que dans la mort » (p. 134). Une mort qui lui inspirait enfin ce jugement : « A côté de *Tristan et Isolde*, pur drame musical, *Penthésilée* est le sommet de la tragédie dionysiaque et musicale en Allemagne, le pôle opposé de la vision humaine et artistique propre à Goethe. C'est à son sujet que Goethe et Kleist devaient se séparer » (p. 150). Mais comment expliquer qu'un Kleist entièrement ramené au dionysisme ait pu être le créateur d'œuvres totalement différentes de *Penthésilée* ? C'est ici que l'étroitesse des vues de Witkop éclatait à plein et qu'elle l'entraînait à d'étonnantes affirmations. Ce qu'il disait de la langue des *Schroffenstein* (où des souvenirs de *don Carlos* et de *Wallenstein* « interrompraient » un jaillissement d'images et une violence rythmique analogues à ceux de la Bible, de Shakespeare, d'Eschyle et des derniers poèmes de Hölderlin !) pouvait avoir quelque valeur pour la langue de Kleist en général, mais n'en avait point pour celle de ce drame, lequel n'est à aucun titre dionysiaque (pp. 68-69). A propos de la *Cruche Cassée*, il dépassait l'arbi-

traire de Strich et revenait au parallèle d'Adam et de Falstaff, si cher à Hebbel. Pour le biographe de Kleist le tragique, les nouvelles étaient encore un morceau plus coriace que la comédie ; Witkop les nommait « le plus pur modèle de la nouvelle dramatique dans la littérature européenne » ; il prétendait que leurs personnages, comme ceux des drames, étaient stylisés « dans le sens du typique et de l'éternel » (p. 180) ; il voyait, dans *Michael Kohlhaas* « non un événement inoui, mais un conflit tragique » (p. 187) ; et, au demeurant, après des analyses du *Tremblement de terre au Chili*, de *Kohlhaas* et de la *Marquise von O...*, il abandonnait ce terrain dangereux. Le *Prince de Hombourg* lui semblait le pôle contraire de *Penthesilée* ; il opposait « l'ivresse dionysiaque » et « l'ondoielement » de la tragédie à la « mesure » ; la « structure organique » de l'œuvre qu'il rangeait parmi les « drames classiques » de la « littérature universelle ». Et de même qu'il avait exagéré l'outrance de *Penthesilée*, il accusait à l'excès, dans le *Prince de Hombourg*, la « soumission du subjectif à l'objectif » (p. 248).

Le livre de FRIEDRICH GUNDOLF était autrement riche d'enseignements et présentait une image de Kleist autrement originale que le « portrait » de Witkop. A vrai dire, on y regrettait l'absence de l'enthousiasme si largement témoigné par les biographes du poète depuis 1900. L'admiration conditionnelle qui y était départie à Kleist, les réticences qui l'accompagnaient, la pitié condescendante qui souvent y préludait à des duretés volontaires : toute l'attitude complexe adoptée par Gundolf relevait d'une idéologie précise par rapport à laquelle l'œuvre et la personnalité de Kleist se trouvaient évaluées, au lieu d'être exposées et jugées en soi. Comme le livre de Witkop, celui de Gundolf était dominé par l'opposition de Goethe et de Kleist ; mais au lieu de la présenter et de l'expliquer comme un fait historiquement établi, Gundolf ressuscitait cette opposition sous une forme violente et combative ; il entendait justifier l'attitude de Goethe, l'adopter à son tour et s'autoriser d'elle pour remettre Kleist à sa vraie place : loin des très grands poètes et dans le voisinage immédiat des « grandeurs accidentelles » (p. 87). Examinant les trois œuvres si durement rejetées par Goethe, il reprenait expressément des jugements proclamés faux et injustes par toute la critique depuis cinquante ans, et s'y rangeait. Il écrivait à propos de l'*Amphitryon* : « Le reproche de Goethe est tout à fait exact (p. 76). Nous comprenons à de telles pages l'objection élevée par Goethe contre Kleist (pp. 82-83)... Ce profond manque de justesse qui détourna Goethe de lui (p. 87)... » A propos de *Penthesilée*, prenant résolument parti pour Goethe, il passait à cette affirmation absurde : « Kleist a été conduit à la ruine par soi-même, du profond de soi (si l'on peut appeler ruine une mort emplie comme la sienne d'une tension extravagante) et non pas par les circonstances exté-

rieures, et aussi peu que possible par la froideur de Goethe » (pp. 92-94). A propos de *Käthchen* enfin, il notait dédaigneusement : « Là aussi, le jugement de Goethe est bien exact » (p. 110). Et lorsque Goethe, renforcé de Schiller (« ces révélateurs de la Loi »), ne lui suffisait plus pour écraser Kleist (« ce visionnaire ») (p. 88), il faisait appel à Shakespeare (surtout dans son étude sur *Penthesilée*). Jugeant ainsi, ou encore rapprochant Kleist des expressionnistes modernes, Gundolf n'était plus que l'interprète délibérément partial du néo-classicisme que constitue, au début du xx^e siècle, l'école de Stefan George. Sans cesse hanté par les idées de « mesure », de « loi », de « raison », il refusait même de rapprocher trop nettement Kleist de Hölderlin et de Nietzsche, malgré l'identité symbolique de leur destin (p. 172). Il voyait essentiellement en Kleist un « solitaire », un « ermite né » (p. 8) ; et, faisant de la solitude l'origine de la création dramatique, en Allemagne, il nommait Kleist « notre plus pur et plus authentique dramaturge » (15). Mais il n'allait pas au delà de cet éloge qui n'a guère que la valeur d'une constatation bien difficile à éluder. Ce solitaire lui semblait non seulement en lutte avec le monde mais aussi en lutte avec lui-même : son imagination luttant contre sa raison, et sa raison contre son instinct (p. 17) ; et, bien qu'il rejetât le mot « pathologique » (lequel, depuis la biographie de Wilbrandt, avait disparu de tous les ouvrages traitant de Kleist) il nommait le poète, en définitive, « une nature profondément dépourvue de sagesse » (p. 18). Revenant sur le conflit majeur que se livreraient, dans l'âme de Kleist, une imagination déchaînée et une raison exigeante mais insuffisamment développée (pp. 20-21), il concluait que la création, chez ce poète maudit, n'est jamais un acte conscient, que les « témoignages de Kleist » (c'est-à-dire ses écrits théoriques et ses lettres) « ne disent que bien peu de choses sur son œuvre » (p. 23). De ces « témoignages », il retenait pourtant l'aveu de Kleist touchant le fond musical de son inspiration et s'en autorisait pour essayer d'expliquer l'acte créateur de celui qu'il n'allait point cesser de nommer « un possédé » (pp. 24-25). Par ailleurs, il rangeait avec beaucoup de force sous les trois rubriques « action, domination, création », les formes d'idéal humain fixées par Kleist dans ses drames (pp. 26-27). Et il faisait se dérouler ces drames eux-mêmes selon trois crises du poète, trois accès de « possession » radicalement différents quant à leurs manifestations extérieures, mais identiques quant à leur substance profonde, quant à cet état de fureur extatique dont s'accompagnerait toujours chez Kleist l'acte créateur. Une crise « artistique » s'annoncerait avec les *Schroffenstein*, atteindrait son plus haut degré avec *Robert Guiskard* et prendrait fin avec la *Cruche Cassée* ; une crise « érotique » suivrait la même courbe selon les trois œuvres : *Amphitryon*, *Penthesilée*,

Käthchen ; une crise « patriotique » enfin atteindrait d'emblée son point le plus haut avec la *Bataille d'Hermann* et trouverait une forme apaisée dans le *Prince de Hombourg* (pp. 88-89 et 124).

La régularité extrême de ce schéma, qui semble refuser toute part au hasard dans la création poétique, pouvait suffire à éveiller de graves soupçons en face du livre de Gundolf. Certes, dès que Kleist paraît se rapprocher de Shakespeare, comme dans son *Guiskard*, ou de Goethe et Schiller, comme dans son *Prince de Hombourg*, Gundolf lui consacre d'admirables pages. Par ailleurs, les hautes manières qu'adopte ordinairement Gundolf envers l'ensemble de la critique allemande l'amènent à bousculer certaines admirations conventionnelles, par exemple à mettre exactement à la place qu'elle mérite, la *Cruche Cassée*, cette « pièce favorite des maîtres d'école », c'est-à-dire assez près de Lessing et fort loin de Shakespeare. Mais, invoquant un état précis de sa propre époque (la « honte noire » et les « politiciens hystériques » de la France depuis 1918 !) (p. 133) et exaltant la haine patriotique de Kleist comme un premier pas vers la raison (p. 126), il exagérait grossièrement la vraie valeur de la *Bataille d'Hermann*. Ses préventions contre Käthchen, non seulement contre le drame mais contre l'héroïne, étaient insoutenables. Son étude sur les *Schroffenstein* se situait délibérément à l'opposé de la vérité ; Gundolf se refusait à voir dans le premier drame de Kleist « l'expression d'une vision du monde comme l'offrent, par exemple, les premiers drames de Schiller et de Goethe » (p. 32) ; il considérait à titre de prouesse technique une œuvre qui s'avère pourtant chargée de la plus précieuse substance humaine. A propos de *Penthesilée*, l'hostilité secrète qu'il porte à Kleist trouvait son expression totale ; Gundolf osait écrire : « Dans la *Penthesilée* de Kleist la raison se tait, et cela pour la première fois ; il n'y a aucune espèce de lutte entre la loi et la passion... » (p. 101) ou encore : « *Penthesilée* est le premier drame de la littérature allemande, voire de la littérature universelle, qui exerce une action sur le lecteur indépendamment de toute idée de sens ou de non-sens, par la simple ardeur de l'âme qui s'y exprime et par la violence de cette expression, sans que l'œuvre ait rien à voir avec les idées de l'humanité antérieure à elle » (p. 108). Si la substance véritable de *Penthesilée* était ici entièrement méconnue, Gundolf, qui nommait Kleist « le plus puissant conteur de l'Allemagne », méconnaissait tout autant la substance véritable des nouvelles : il les abordait de l'extérieur, comme les *Schroffenstein*, et, à l'exception de *Kohlhaas* ne les jugeait dignes d'intérêt que grâce à l'art du conteur, non « en fonction de leur contenu intellectuel et humain » (pp. 165-167).

Le parti pris violent dont le livre de Gundolf est pénétré n'entachait pas, au contraire, le livre de RUDOLF UNGER : *Herder, Novalis*,

Kleist (1922) où un important chapitre : *das Todesproblem bei H. von Kleist* avait pour but d'examiner l'œuvre et la vie de Kleist sous un angle nouveau et d'y découvrir une unité profonde dont la critique n'avait pas jusqu'alors soupçonné l'existence. Unger trouvait fort superficielle l'idée de ceux qui voient dans le suicide de Kleist un fait accidentel, déterminé par quelque malheureux accord de circonstances. Il notait que le problème de la mort formait de bonne heure l'un des objets fondamentaux des méditations de Kleist ; il signalait cette opposition radicale : Kleist, d'une part, interdit à Wilhelmine toute espèce de spéculations transcendentes, mais, d'autre part, il satisfait ses propres besoins métaphysiques dans une forme confuse de religion cosmique, sa *Sternenglaube* (p. 111). Et, à propos de la grande lettre adressée par Kleist à Rühle, le 31 août 1806, il faisait entrer Kleist dans un vaste courant idéologique ; la *Sternenglaube* reparaîtrait dans cette lettre sous une forme infiniment élargie et aussi approfondie dans le sens du sentiment ; les « millions de morts » auxquelles Kleist fait allusion rejoindraient les idées de palingénésie formulées par Novalis dans l'*Ofterdingen* ; la mort deviendrait pour Kleist comme pour Novalis le guide vers la nouvelle patrie. Tout au fond de la vie morale de Kleist, l'idée de la mort subirait ainsi une évolution continue ; l'opposition de la vie et de la mort, au sens ordinaire de ces mots, perdrait pour Kleist toute espèce de sens ; de l'idée de vie à l'idée de mort, il atteindrait enfin le sentiment d'une éternité présente ou devinée. Et, dans la mesure où l'existence personnelle de Kleist entre en cause, cette révélation progressive aurait trois étapes : Kleist se sentirait tour à tour : « voué à la mort » (sentiment s'adressant à sa conscience personnelle), « mûr pour la mort » (au sens moral) et « dominant la mort » (par une mort librement consentie, mort amoureuse ou sacrifice, telle qu'il l'a réalisée). En cela, son œuvre serait un miroir de sa vie, car les mêmes étapes de cette révélation profonde s'y trouveraient marquées : voué à la mort, tel est Guiskard (et la conscience qu'il en a reparaîtrait dans certaines scènes des *Schroffenstein* et de la *Bataille d'Hermann*) ; mûre pour la mort, telle serait Penthésilée, la tragédie entière figurant toujours plus nettement ce devenir ; dominant la mort, tel serait enfin le Prince de Hombourg (pp. 141-142 où les résultats atteints par Unger au cours de son étude sont repris et condensés).

Certes, l'étude de Unger avait un double mérite : elle établissait entre la vie et l'œuvre de Kleist un rapport que Gundolf, par exemple, niait totalement ; elle présentait comme un événement tout à fait compréhensible, voire fondé en raison, la scène tragique du Wannsee. Et pourtant, l'esprit d'exactitude et de précision philologique dont elle témoignait y paraissait étrangement asservi à des recherches hasardeuses. La concordance parfaite entre la vie et

l'œuvre du poète, sous la forme par trop régulière où Unger la montrait, était construite de toutes pièces, et non sans violence, comme l'était, dans l'étude de Gundolf, l'étagement des œuvres de Kleist selon trois degrés successifs de démonisme créateur ; elle ne pouvait manquer d'éveiller elle aussi des soupçons. En fait, Unger semble exagérer dangereusement l'importance et la valeur de la grande lettre à Rühle, qui porte tous les traits d'une méditation lyrique purement accidentelle, mais où il tient à voir l'expression très générale de la conviction la plus profonde qu'ait eue Kleist ; il déforme, par ailleurs, dans le sens d'un spiritualisme romantique ce texte où Julius Hart avait cru reconnaître « une doctrine conçue purement selon la nature » ; le rapprochant enfin des lettres adressées par Kleist à Marie avant sa mort, il laisse de côté l'aspect purement religieux, l'indiscutable catholicisme, dont sont empreints les derniers témoignages de Kleist et qui les situe à l'opposé de la confuse ivresse cosmique attestée par la lettre à Rühle. Pour ce qui est des œuvres, son commentaire aussi mérite bien des réserves : l'étrange rapprochement de *Guiskard*, des *Schroffenstein* et de la *Bataille d'Hermann*, à propos de la première étape de l'initiation à la mort, accuse l'arbitraire d'une construction si rigide. Et, au demeurant, cette première étape ne signifie rien : quel est le héros tragique dont on ne peut dire en quelque façon qu'il se sente « voué à la mort » ? Seule *Penthésilée* profitait de cette étude où lui sont consacrées quelques pages magistrales.

Witkop n'avait rien écrit sur les nouvelles de Kleist qui présentât quelque intérêt ; Gundolf n'avait vu en elles que des récits d'événements atroces, dépourvus de substance humaine et ne méritant pas un examen détaillé ; Unger n'avait pas cherché à les faire entrer dans sa construction idéologique où certaines, pourtant, auraient dû prendre place ; WALTER MUSCHG, auteur d'un *Kleist* paru en 1923, les nommait, par contre, « la pierre d'achoppement de tout livre sur Kleist » (p. 7) et leur consacrait une étude très étoffée ; en contradiction formelle avec Gundolf, il vantait surtout leur valeur idéologique et prétendait y retrouver à l'état pur l'attitude humaine d'où la création chez Kleist tirerait toujours son origine. Ainsi s'affirmait extérieurement l'originalité indiscutable d'un ouvrage qui, du propre aveu de son auteur, « conduisait à des résultats n'ayant plus grand'chose de commun avec les résultats traditionnels atteints par la critique » (p. 8). Et pourtant cet ouvrage s'insérait fort bien dans l'ensemble de l'effort d'interprétation qu'avaient marqué l'opuscule d'Hanna Hellmann et surtout la biographie de Julius Hart ; il était en outre directement tributaire des recherches toutes récentes portant sur le thème « Kleist-Kant ».

Certes, les essais de Witkop, Gundolf, Unger avaient bénéficié de la position nouvelle que le « problème de Kleist » avait reçu

depuis 1908. Si cependant l'opuscule d'Hanna Hellmann et la biographie de Julius Hart avaient abouti surtout à la découverte de certains schèmes idéologiques, inspirés au poète par ses plus intimes méditations sur la vie et reconnaissables dans toutes ses œuvres, ces trois essais (sans doute, en raison d'un ultime attachement de leurs auteurs à une certaine forme de philologie) ne s'étaient pas engagés sur une voie à ce point hasardeuse. Or Muschg, dès les premières lignes de son livre, s'il faisait une mention élogieuse des essais de Witkop et de Gundolf, se reliait directement à Julius Hart, dont le livre serait « souvent et sans nul doute, lorsqu'on le juge d'après ses thèses, une construction arbitraire » mais aurait « une grande importance, en raison de l'impulsion qu'il a communiquée à une nouvelle manière d'aborder Kleist ». Parlant de la thèse soutenue par Cassirer, à propos de cette « philosophie kantienne » dont l'étude a conduit Kleist à un désespoir total, il écrivait très heureusement : « Le fait que de tels doutes soient possibles dans cette question apparemment fondamentale, prouve simplement qu'il ne s'agit ici en tout premier lieu ni de Kant ni de Fichte, mais de Kleist » (p. 35). De ces deux convictions : que la méthode de Julius Hart inaugure une critique nouvelle et que la rencontre de Kleist et de Kant est le problème fondamental dans l'ensemble de problèmes posé par le génie même de Kleist, naissait, en définitive, son propre livre.

Muschg nommait Kleist le « poète de la connaissance » (p. 131) ; il se disait persuadé que « dans chacune de ses manifestations, Kleist est soumis à une loi fondamentale, déterminant chez lui aussi bien le comportement moral que l'acte créateur, et qui a pour origine l'enrichissement que son tourment d'homme et d'artiste a reçu de l'idée du criticisme allemand » (p. 8) ; il affirmait encore : « Si Kleist est à la base de l'époque moderne, la position de Kleist dans cette époque est donnée par là même. Il est le poète de l'univers post-kantien, par delà tous les compromis conclus par Kant lui-même et l'époque qui l'a suivi » (p. 162). Ce langage n'était pas sans rapprocher Muschg de Kühnemann, dont le bel essai paraissait lui aussi en 1923. Mais si Muschg ramenait la vie intérieure de Kleist à un seul événement capital, c'est en fonction de cet événement et de ses répercussions, et uniquement de ce point de vue, qu'il jugeait l'œuvre de Kleist ; et partant il arrivait à une constatation formelle, qui se changeait en condamnation envers la plupart des biographies de Kleist antérieures à la sienne. Alors que l'analyse avait semblé le moyen le plus propre à dégager la substance des œuvres, drames ou nouvelles, Muschg proclamait la « nature indissolublement synthétique de la création kleistienne » et il refusait à la méthode analytique toute possibilité d'entrer dans un « rapport direct » avec cette nature même (p. 9) ; il parlait de

la « fusion » qui s'établit dans ces œuvres entre « l'image et l'abstraction, le symbole et l'idée, la pure joie qui s'attache à l'apparence et la détresse qu'implique toute connaissance » ; et il assignait à son livre la tâche, « entreprise non sans crainte », de « débrouiller » cet intime entrelacement (p. 8). Avant même qu'il eût caractérisé la personnalité du poète et ses diverses œuvres, Muschg formulait, et dans un style à coup sûr très personnel, le résultat essentiel de ses travaux d'exégèse : « Il se révèle ceci : *Penthesilée*, *Käthchen* et la *Cruche Cassée* demandent à être classées comme développant à part les diverses attitudes qui sont confondues dans *Amphitryon*, l'œuvre qui est le signe le plus pur du problème de Kleist : *Penthesilée* proclame et magnifie son ombre tragique, elle généralise l'époux frénétique et désespéré ; *Käthchen von Heilbronn* proclame et magnifie sa réconciliation, la sécurité d'âme attestée par Alkmène ; la *Cruche Cassée*, sa farce. Il serait plus aisé de croire à de tels rapports si le plus ancien de ces drames était l'œuvre imparfaite d'un débutant. Mais, autant qu'on puisse faire une telle affirmation, il est la création la plus parfaite de Kleist ou tout au moins l'expression suprême d'un premier degré. Attendu qu'on ne saurait refuser à ce drame une certaine antériorité, il faut s'accommoder du fait que cette incomparable synthèse ait été écrite avant les autres œuvres. Mais le fait en question explique aussi beaucoup de choses. Car il indique assez clairement que la production, chez Kleist, ne s'est pas effectuée comme une succession (*Nacheinander*) mais comme une compénétration (*Ineinander*) » (pp. 8 et 9). Toute la matière du livre se trouvait épuisée ici d'un seul coup ; l'essentiel de la dialectique spécieuse employée par Muschg allait servir à varier et à nuancer ces formules définitives, surtout à propos des quatre œuvres qu'il nommait encore « une tétralogie de la connaissance » (p. 9).

Une recherche exaspérée de formules violentes et parfois ridicules devant rendre sensible la « compénétration » des œuvres de Kleist, telle est la caractéristique immédiate du livre de Muschg : « *Käthchen* est la *Penthesilée* métamorphosée qui commence à vivre après la mort de la reine des Amazones », « *Kunigunde* est *Penthesilée* avant la catastrophe, vue avec les yeux de *Käthchen* ». « Il n'est pas un mot de *Sosie* qui soit sans rapport avec l'idée de la tragédie (l'action qui se déroule entre *Jupiter*, *Amphitryon* et *Alkmène*), et il n'est pas davantage, dans la *Cruche Cassée*, un vers qui soit sans rapport avec elle... ». « Le *Marquis*, dans la *Mendiant de Locarno*, est le *Comte von Strahl*, *Amphitryon*, donc une *Penthesilée* plus passive ». « Comme les deux derniers drames de Kleist, *Michael Kohlhaas* construit le héros nouveau qui part de l'attitude d'*Adam*, domine le degré de *Penthesilée* et, au cours d'un débat avec l'univers de *Käthchen* (la scène avec *Luther*), se

hausse à l'attitude totale de l'*Amphitryon*, mais qui, en raison de son origine toute terrestre, veut réaliser celle-ci sur la terre... *Michael Kohlhaas* contient donc le devenir d'Hermann et du Grand Electeur » (pp. 99, 116, 157, 221, 257). Muschg n'avait pas tort d'écrire que ses commentaires « ne présentaient plus grand chose de commun avec les résultats traditionnels « et que chacun des chapitres de son livre ne pouvait être compris qu'en fonction des précédents, ou encore que les grandes lacunes matérielles dont témoigne notre connaissance de Kleist disposent le critique à « revivre subjectivement » les créations du poète afin de « susciter une atmosphère autour des documents qui nous ont été conservés » (p. 11). En fait, l'interprétation idéologique des œuvres de Kleist atteignait ici un point extrême dont on ne saurait imaginer qu'il soit dépassé par un ouvrage ultérieur. Pour donner à son image du poète Kleist une valeur absolue, Muschg renonçait à parler de l'homme que fut Kleist : comme Gundolf, il ne disait mot de sa vie. Si Julius Hart, au demeurant, n'avait pas craint de commencer son ouvrage par une étude sur le *Prince de Hombourg*, Muschg attestait un dédain non moins radical à l'égard de toute chronologie. Seul l'ordre intérieur des œuvres demandant, pour lui, à être accusé, il étudiait successivement *Penthésilée*, *Käthchen*, *Amphitryon*, puis il examinait ensemble la *Cruche Cassée* et les *Schroffenstein*. Dans son souci exclusif de reconstruire la base idéologique de ces œuvres, il ne craignait pas d'entrer violemment en conflit avec tous les critiques antérieurs sur la question capitale de la science dramatique du poète. « Sans doute, écrivait-il, dans un sens très secret, tous les drames de Kleist sont manqués ; ils souffrent d'un problème formel qui est certes une conséquence nécessaire de leur grandeur » ; il voyait, dans le style de ces drames, un compromis entre le style vraiment dramatique et le style narratif, et l'expliquait par le souci de « généralisation », d'élargissement « spatial », relevant de l'origine toute idéologique des œuvres de Kleist (p. 107-108). A l'artiste parfaitement conscient qu'avait révélé Meyer-Benfey, à l'artiste enivré qu'avait montré Gundolf, s'opposait ici un créateur de valeurs abstraites, un inventeur de Mythes, l'annonciateur d'une loi morale.

La révélation personnelle à Kleist et dont son œuvre entière serait la proclamation, son « message », aurait pour premier stade *Penthésilée*, œuvre que Muschg appelle « un symbole » et qu'il définit « une métamorphose du criticisme kantien, lequel emprunte ici les formes de l'érotisme » ou encore « le désir érotique figurant la nostalgie de l'absolu » (p. 52 et 75) : pour atteindre l'éternel, *Penthésilée* s'attacherait à la possession du corps le plus beau, mais n'y trouverait qu'insatisfaction. Le second stade, *Käthchen*, apporterait au contraire une découverte de l'âme acquise aux dépens du corps,

dont la beauté, telle que l'incarne Kunigunde, ne serait qu'illusion grossière ; dans un sens élargi, le « corps », dont Kleist proclame ici la déchéance, serait représenté encore par le monde de guerres et d'intrigues juridiques, par le monde de raison, où se déroule l'action extérieure du drame (pp. 53, 100) ; Wetter von Strahl serait le seul représentant de ce « monde de la matière et de l'illusion » qui, grâce à l'amour de Käthchen, gagnerait « le ciel de la certitude » (pp. 120-121). Tandis que *Penthesilée* serait une tentative d'atteindre la chose en soi à travers l'apparence, Käthchen symboliserait donc la prise de possession du corps par l'âme ; et la *Cruche Cassée*, fixant la troisième attitude possible de Kleist en face de l'univers, se ramènerait à une contemplation résignée du monde des apparences (p. 126).

Couronnant ces trois œuvres, *Amphitryon*, que Muschg appelle « la plus ample des œuvres de Kleist » les réunirait symboliquement en plaçant au-dessus des trois figures humaines l'Absolu, Jupiter ; partant, cette « tragédie purement humaine » serait en même temps un « mythe » (p. 134). Dans sa recherche de la vraie substance de cette œuvre ambiguë, Muschg multipliait les formules les plus disparates, comme aussi les plus éloignées du sens apparent des textes qu'il invoquait : tantôt il y voit « les relations existant entre Kleist, le monde et Dieu, entre le Moi, le Toi et l'Idole, entre l'âme, le corps et la mort » ; tantôt il découvre « le rapport de ce symbole artistique et des catégories critiques de Kant » : raison, apparence et chose en soi ; tantôt les « liens tragiques » unissant Amphitryon à Alkmène et Hercule représentent pour lui la situation de Kleist entre « le monde extérieur et l'œuvre d'art » (p. 137, 138, 164). Au terme, cette œuvre proclamerait que la tension existant entre Kleist et le monde, entre l'amant et l'être aimé, entre le sujet et l'objet... ne saurait être supportée qu'en fonction de la totalité (p. 132). La question qui y est débattue serait : « Comment Amphitryon possède-t-il Alkmène et Dieu, et comment celle-ci possède-t-elle Amphitryon et Dieu ? » Et la réponse serait, pour Amphitryon comme pour Alkmène : « Moi, Toi et Dieu sont une triade indissoluble. Tous deux ne possèdent le Toi aimé que dans la mesure où ils le perdent et, en lui, ne désirent que l'Eternel. Ainsi chacun d'eux erre en rêvant à travers les profondeurs secrètes de l'autre ; et, sans qu'ils le comprennent, voici que leur échoit le grand fruit d'amour qu'ils ne pourraient jamais créer par eux-mêmes. Il s'agit de reconnaître l'origine irrationnelle de tout fruit, de ne respecter en son propre enfant que le témoignage d'un plus grand amour... (La réalité) ne peut être saisie qu'indirectement et comme une chose incomprise, mais celui qui a le courage de la nier, la reçoit dans son sein, mystérieusement et avec une splendeur totale » (pp. 156-157). Tel serait

le « message » de Kleist ; tel il reviendrait dans les nouvelles, et particulièrement dans le *Duel*, la plus méconnue de toutes, celle que Muschg a été indiscutablement le premier à mettre en valeur.

Avec Hermann, Kleist fixerait « l'idéal humain, qu'il a acquis par la connaissance » ; et le *Prince de Hombourg* représenterait un accord total de « cette foi en une grande humanité » et de toute l'image du monde donnée par Kleist dans ses œuvres antérieures. En fait, le *Prince de Hombourg* naîtrait d'un renversement radical du thème de l'*Amphitryon* : à l'inverse d'Alcmène, le Prince serait conduit « d'une croyance absolue en l'éternel à une reconnaissance conditionnelle de l'éphémère » ; selon le déroulement de l'œuvre, le Prince partirait du stade de Käthchen ; il atteindrait, au deuxième acte, le stade de Penthésilée ; et, au cinquième, le stade de Penthésilée rejoindrait la « tragédie d'Amphitryon », lors du débat qui s'engage entre le Prince Electeur et Kottwitz (pp. 299, 302, 309).

Même ramenées ainsi à leurs traits essentiels, les interprétations de Muschg échappent à tout essai de rectification, voire de discussion : il ne servirait à rien de se retrancher contre elles derrière les textes mêmes de Kleist, Muschg ayant une théorie de « l'insuffisance du langage » qui lui permet d'extraire une allusion symbolique des pages les plus transparentes. Il s'autorise d'un mot, d'une image, de quelque notation accidentelle pour établir les relations symboliques dont il pose en principe l'existence. La rigueur dont souffraient parfois les démonstrations catégoriques de Gundolf et de Unger fait place ici à un arbitraire délibérément concerté et obstinément maintenu. Et pourtant le livre de Muschg, où l'ingéniosité prend si souvent la forme d'un défi à l'évidence, a deux mérites essentiels. Après celui de Julius Hart, il montre qu'une indiscutable unité d'inspiration circule à travers les œuvres de Kleist. Et si la critique de 1900 à 1914, dans son désir de comprendre Kleist, s'était attachée à *Penthésilée*, l'œuvre où le poète a mis le plus de lui-même, Muschg, dans son désir d'interpréter Kleist, va à l'*Amphitryon*, l'œuvre la plus disharmonique, la plus secrète, celle où le critique peut mettre le plus de lui-même. Si l'on songe que Hanna Hellmann et A.-M. Wagner avaient déjà fortement accusé la nature complexe de cette « comédie d'après Molière » et tenté d'atteindre son fond idéologique, on voit que Muschg achevait et couronnait sur ce point encore l'une des tendances de la critique la plus récente. Son livre opérait un renversement de valeurs comparable à celui qu'avait effectué la biographie de Servaes ; après lui, *Amphitryon*, — où Wilbrandt, Brahm et Ruland n'avaient vu qu'un exercice de style, où Meyer-Benfey et Herzog n'avaient vu qu'une œuvre sans unité profonde — allait devenir la pièce de Kleist, celle que l'on ne peut

interpréter dans un sens quelconque sans entraîner dans le même sens la totalité des œuvres du poète.

Il n'y avait guère moins de hardiesse constructive dans l'étude de MARIA PRIGGE-KRUHOEFFER : *Heinrich von Kleist, Religiosität und Charakter*, parue en 1925, dans le *Jahrbuch der Kleist-Gesellschaft*, 1923-1924. Par le rapport qui s'y établissait entre l'œuvre de Kleist et sa vie, cette étude présentait quelque analogie avec celle de Unger ; par ses parti-pris, sa rigueur et son dédain de toute chronologie, elle n'était pas sans se rapprocher du livre de Muschg ; mais elle relevait d'une idéologie toute personnelle. Pour exprimer le désespoir qui saisit Kleist après sa rencontre avec Kant, l'auteur formulait le concept de *Schicksalsangst*, lequel figurerait le sentiment fondamental éprouvé par Kleist en face de la vie ; les symptômes en seraient : un désordre total, un désespoir touchant à la folie, le désir de se consacrer à des travaux manuels, le dégoût de la vie, l'idée du suicide finissant par conduire au suicide lui-même. Cette angoisse reparaîtrait à deux reprises dans la vie de Kleist, et toujours après la ruine de quelque grand projet où il se serait engagé tout entier : après la destruction volontaire du *Robert Guiskard* et après l'anéantissement politique et militaire de l'Allemagne. Pour échapper au hasard, Kleist se construirait, en effet, des projets démesurés : son plan d'existence représenterait un accord total de la science et de la foi ; *Guiskard* figurerait son désir de gloire ; sa haine de Napoléon symboliserait son désir d'une grande action ; à la suite des deux premiers échecs, sa vie « plierait » au lieu de se briser ; au troisième, elle se briserait enfin. Cette angoisse de Kleist serait le « ressort intérieur » de sa vie et le « fondement sur lequel repose son sentiment religieux » (pp. 10-11). Le Dieu dont le plan d'existence supposerait la présence serait une somme de toutes les perfections, un Dieu abstrait qui reparaîtrait dans la nouvelle *le Duel*. Ce même Dieu dominerait *Kohlhaas*, où l'idée que le monde est mauvais ne serait pas identique à l'idée d'un Dieu mauvais « sinon Kohlhaas combattrait contre Dieu » (p. 25). Dans cette œuvre, plus exactement, « le Dieu que posait le plan d'existence, le Dieu concevable par la raison et juste » se rencontrerait avec « un Dieu transcendant, tolérant l'ordre vicié du monde » ; au Dieu de « Kleist non résigné » se joindrait ici le Dieu de « Kleist résigné ». La résignation serait en effet, le signe caractéristique de la vie de Kleist après l'échec de *Guiskard*, et elle se changerait plus tard en dégoût total de la vie. Or, le premier coup porté contre le Dieu « concevable par la raison » serait la rencontre de Kleist et de la philosophie kantienne, par laquelle Kleist aurait la révélation que la « chose en soi » recélée par le monde est le « hasard ». Désormais, il serait en proie à un déchirement entre sa raison et son sentiment : celle-là concluant que le hasard est bien l'élément qui

domine le monde, celui-ci ne pouvant se garder de croire en un Dieu bon. Et le hasard deviendrait, par antithèse à ce Dieu, le mal conscient de lui-même, le Diable, cependant que le Dieu qui tolère ce hasard mauvais deviendrait pour Kleist une « énigme », comme l'attestent les *Schroffenstein*. Après l'échec de son *Guiskard*, Kleist, se résignant, « n'oserait plus rien exiger d'absolu dans ce monde » (p. 59) ; acceptant que l'univers soit dominé par le hasard, il n'aurait plus aussi nettement le désir de justice qui domine ses premières œuvres ; il se composerait l'image d'un Dieu situé en dehors du monde et dont les attributs seraient la « douceur » et la « grâce », un Dieu qui correspondrait, chez lui, à la sécurité du sentiment personnel, telle que l'attestent surtout ses héroïnes, celles du moins, comme Alkmène et Käthchen, qui relèvent de l'une des formes de son idéal humain : la Madone. En définitive, Dieu ne cesserait pas d'être, pour le poète, « le refuge du sentiment contre la peur du hasard » ; mais il incarnerait d'abord la justice, puis la grâce, — et il se situerait d'abord dans le monde, puis en dehors de lui.

Cette étude d'un réel intérêt, mais que desservait grandement la gaucherie de sa présentation, préparait les voies où devait s'engager l'ouvrage de FRIEDRICH BRAIG : *Heinrich von Kleist* (1925), résultat du plus grand effort entrepris par la critique interprétative. La place qui revenait à la biographie de Brahm parmi les livres où, avant 1900, l'œuvre et la vie de Kleist se trouvaient *présentées* ; la place qu'occupait la biographie de Herzog parmi les livres qui, de 1900 à 1914, avaient pour but de *rendre compréhensibles* cette œuvre et cette vie, la biographie de Braig peut la revendiquer parmi la masse des essais exposant une *interprétation* de Kleist. Chacune de ces trois biographies fait la somme de toute une série de recherches où se formule la conviction profonde d'une époque déterminée ; elle a, certes, une valeur dépendante du seul talent de son auteur, mais elle permet aussi — et c'est là peut-être son intérêt essentiel — de juger l'esprit de l'époque dont elle est l'aboutissement et, partant, un certain état historique de la critique allemande.

Il pouvait même sembler que le livre de Braig renonçait à quelques-unes des particularités les plus contestables de la méthode interprétative et cherchait à accorder la tendance capitale de cette méthode avec les ressources les plus éprouvées de la méthode philologique et scientifique. La vraie personnalité poétique de Kleist n'y était plus recherchée uniquement dans l'œuvre mais aussi dans cette vie pathétique dont le livre de Herzog avait apporté la dernière image expressive ; et si, chez Herzog, l'examen des œuvres de Kleist ne se dégagait pas avec un relief suffisant de l'exposé de sa vie, Braig savait ramener cette vie à ses grands moments et n'en donner une image qu'en fonction des œuvres qui s'y insèrent. L'une des grandes qualités de la méthode philologique consistait en l'étude

des sources ; destinée à faciliter un examen analytique des œuvres, celle-ci n'avait apparemment point de place dans une critique dont le but était la synthèse. Or Braig la remettait en honneur ; non seulement, il exposait avec un grand luxe de détails les sources déjà révélées, mais il en découvrait de nouvelles et parfois de fort précieuses (voir notamment pp. 286-89 et 440-41). Son exposé des sources, qui n'allait pas sans un excès de lourdeur, s'accompagnait d'une impressionnante masse d'annotations renvoyées à la fin du volume. Braig satisfaisait ici le besoin de précision minutieuse qui n'était pas le moindre avantage de la méthode philologique ; il semblait manifester ce respect des textes que Muschg montrait si peu ; il ne craignait pas de donner à son livre l'aspect proprement scientifique que Unger avait conservé à son essai, mais dont Gundolf et Witkop avaient dépouillé leurs ouvrages.

Or ces différents traits du livre de Braig, pour apparents qu'ils fussent, demeuraient indépendants de sa substance profonde, laquelle le rapprochait intimement des principaux ouvrages où s'affirmait la hardiesse constructive de la critique la plus récente. Braig utilisait très librement l'hypothèse de Cassirer et la poussait beaucoup plus loin que Cassirer lui-même (pp. 53-66) ; il reprenait, en la limitant, l'hypothèse de Stefansky touchant l'influence qu'auraient eue sur Kleist les théories esthétiques de Burke dont Müller s'était fait l'interprète et, plus généralement, mettait en relief l'action, pourtant fort problématique, qu'aurait exercée Müller sur Kleist (notamment pp. 265-76). Bien qu'il ne parlât guère du livre de Julius Hart, et bien qu'il opposât à l'étude de Hanna Hellmann une réserve d'ailleurs parfaitement justifiée, c'est à ces deux travaux qu'il remontait lui-même. Il plaçait vers la fin de son ouvrage un commentaire très étoffé de l'essai *sur le théâtre des Marionnettes*, et ses analyses des œuvres de Kleist regorgeaient d'allusions aux marionnettes et à leur « danse ». Par l'interprétation qu'il donnait de cet essai, Braig se trouvait particulièrement proche de Julius Hart, à ceci près qu'il mettait l'accent sur la nature proprement religieuse de la révélation apportée ici par Kleist. Tandis que Hanna Hellmann s'en était tenue aux trois degrés : marionnette, homme, dieu et avait naïvement tenté d'en retrouver une transposition directe dans l'œuvre de Kleist, Braig et Julius Hart voyaient la vraie révélation de Kleist dans l'image qu'il donne ici de l'évolution humaine : le paradis originel, la chute par le péché et le retour possible au paradis de nouveau ouvert. Mais, pour Julius Hart, le paradis ne représente rien qu'un état de nature conçu selon Rousseau et le péché vient uniquement de la raison ; pour Braig, au contraire, l'essai se situe sur le plan de la métaphysique chrétienne, le mot paradis y a bien son sens spécifiquement catholique, la source du tragique humain y est bien ramenée au péché originel ; le « der-

nier chapitre de l'histoire du monde » auquel Kleist fait allusion représente le jugement dernier ; bref, Kleist est rangé par Braig « à côté des grands maîtres de l'église, Saint Augustin et Saint Thomas d'Aquin » (p. 541). Braig nomme encore Kleist « un métaphysicien » (p. 540), voire « le plus profond métaphysicien en matière de tragique et d'histoire humaine » au sein de l'idéalisme allemand (p. IX). Partant, il rejoint Hanna Hellmann et, plus encore, Muschg, qu'il loue « d'avoir éprouvé le tragique de la jeunesse contemporaine, laquelle se sent déracinée et sans patrie, et d'avoir trouvé en Kleist l'homme qui a proclamé à l'avance cette détresse » (p. 583). Tout compte fait, Braig, aussi bien que Muschg, tient Kleist pour le poète de l'univers post-kantien ; et, rencontre significative, son interprétation de Kleist part, comme celle qu'en a donnée Muschg, d'une étude de l'*Amphitryon*. Dans cette œuvre, Braig déclare avoir reconnu dès l'abord ce qu'il avait aussi découvert chez Fichte : un effort pour « donner à la foi une sécurité et une réalité ancrées dans le tréfonds de l'homme » (p. VII). Mais une telle révélation n'est guère compatible avec celle de Muschg ; par ailleurs, il semble que Braig ait évalué les errements de son devancier le plus direct et que l'apparence scientifique dont il a revêtu son livre soit le résultat de ses efforts pour se garder d'erreurs pareilles. Il affirme, à tout le moins, que « la systématisation pure ne parvient pas à supprimer le subjectivisme » et que « seule l'histoire, en liaison avec la clarté d'une métaphysique soustraite au temps, peut parachever le système et en faire une construction vivante » (p. 583).

Les trois aspects que présente le livre de Braig se trouvent ici énumérés : ce livre est historique par l'abondance et la minutie des études de sources ; il est systématique par l'adaptation d'un même schéma idéologique à toutes les œuvres de Kleist ; et par ce schéma enfin, il est intimement dépendant de la métaphysique chrétienne, et surtout des notions traditionnelles du catholicisme. Mais son vice essentiel est que l'aspect historique, au lieu de soutenir les deux autres, leur demeure entièrement étranger. Il ne saurait y avoir d'accord entre des recherches strictement philologiques et le but secret poursuivi par Braig, qui est, non pas de juger les œuvres de Kleist en toute objectivité d'esprit, mais de les évaluer « selon la norme de la vérité révélée que nous apporte le christianisme » (p. IX). En adoptant cette dangereuse attitude de principe, Braig s'autorise au demeurant de l'événement capital qui, à l'en croire, aurait déterminé l'évolution intérieure de Kleist, et qu'il présente ainsi : « C'est de la détresse la plus intime de son âme qu'est né en Kleist un grand poète tragique, un grand métaphysicien tout rempli d'une émotion religieuse... Son secret a pris la signification métaphysique tout à fait particulière d'après

laquelle seulement on peut le comprendre avec exactitude. Seul un grand métaphysicien pouvait voir sa vie entière devenir une tragédie à cause de l'unique faute qu'il ait commise dans cette vie, d'une faute qui, peut-être, n'avait en soi aucune importance et sur laquelle des millions d'êtres passent d'un cœur léger. Mais c'est grâce à la profondeur qu'il a acquise par là même que ce poète, moral au plus haut sens du mot, en est venu à engager un débat tragique avec son temps et avec l'idéalisme allemand » (p. VIII). On devine que cette faute est celle dont Rahmer et surtout Morris ont révélé l'existence, à l'occasion du voyage à Wurzburg. Braig rapproche de ce « secret » initial les innombrables allusions faites par Kleist à ses maux ultérieurs ; il estime que Kleist a considéré tous ces maux comme une conséquence de sa faute primitive (p. 34) et pourtant n'a pas cessé d'éprouver le sentiment de son innocence profonde ; il rapproche ce dualisme du poète et le thème le plus fréquent dans ses œuvres : celui de l'innocent qui se voit chargé d'une accusation monstrueuse (p. 36) ; il montre Kleist revenant, sous l'influence de Rousseau, à l'origine de ce dualisme et, plus généralement, de la condition humaine : le péché originel, mais ne pouvant se décider pour la foi chrétienne et demeurant « à la limite de la connaissance et de la foi » : « *Kleist a reconnu dans son premier drame l'origine de tout le tragique humain, et cela fait de lui, dès l'abord, un génie tragique. C'est ainsi que l'élément religieux devint chez lui le fondement de toute création, — le péché originel de l'humanité et ses conséquences* » (p. 104). Telle est la révélation personnelle à Braig, et au nom de laquelle il a entrepris sa biographie totale du poète. On conçoit qu'elle appelait un complément indispensable : celui même que représente l'interprétation « catholique » de l'essai *sur le théâtre des Marionnettes*, au cours de laquelle Braig accuse fortement le thème de la rédemption future et du retour au paradis. En définitive, Braig n'hésite pas à conclure : « *Entre les deux idées centrales du christianisme : le péché originel et la rédemption, se développe nécessairement l'idéologie des nouvelles aussi bien que celle des drames* » (p. 432). Mais il croit devoir limiter sa formule en ceci que « le dualisme radical de la foi évangélique, laquelle déchire le Monde en un univers intérieur et en un univers extérieur », renforcé d'ailleurs par le « rationalisme de l'Aufklärung », aurait empêché Kleist d'atteindre à une véritable « unité de croyance ». Kleist, qui n'a jamais accepté le dogme catholique — Braig revient sans cesse sur ce point — aurait simplement « mesuré les extrémités de l'existence », et il apporterait dans son œuvre « *toute l'équivoque de l'existence terrestre* » (p. 433).

Certes, on ne saurait refuser à cette image de Kleist le mérite de l'originalité, voire d'une réelle force suggestive. A tout le moins,

elle évite l'arbitraire radical de la théorie édifiée par Muschg. L'erreur de Braig est de vouloir expliquer par elle tous les détails de toutes les œuvres de Kleist et d'aboutir ainsi à des interprétations indiscutablement très cohérentes, mais évidemment surajoutées à la vraie substance des œuvres. Sur ce point encore, son livre ne peut être comparé qu'à celui de Julius Hart ; il y a même un intérêt indiscutable à rapprocher leurs interprétations des mêmes œuvres, à voir comment l'un fait obstinément dévier dans le sens de son « naturalisme » ce que l'autre entraîne dans le sens de sa « métaphysique chrétienne ». Ces déformations systématiques frappent d'autant plus cruellement chez Braig qu'elles forment un contraste absolu avec l'appareil scientifique dont il a pourvu son ouvrage. A lire successivement les livres de Julius Hart, Muschg et Braig, on éprouve avec gêne combien la critique récente, si elle a approfondi les œuvres de Kleist, au point de vue de leur idéologie intérieure, les a appauvries en vie dramatique et en matière humaine, combien elle ramène le poète Heinrich von Kleist, cet admirable créateur de figures intensément vivantes, à un penseur sans originalité véritable, chez qui la création serait un jeu d'entités simplistes.

Braig qualifie comme suit la scène des *Schroffenstein* où les deux amants boivent à la même eau, l'un après l'autre : « la communion naturelle, qui, du point de vue du suprême mystère chrétien, et, partant, du but suprême et du sens suprême de l'art, ne peut être que symbolique » (p. 113). Le mot de Wieland sur *Robert Guiskard*, reçoit cette surprenante interprétation : « Dans le destin de Robert Guiskard, Kleist reconnut le destin de l'OEdipe-roi de Sophocle, mais sur une base chrétienne. Et voilà justement la tâche inouïe qu'il avait à résoudre... » (pp. 129-30). La scène de la *Cruche cassée* où Dame Brigitte rapporte la perruque d'Adam est rapprochée par Braig de la scène de la « communion naturelle » dans les *Schroffenstein* ; il écrit : « De même que là (dans les *Schroffenstein*) l'illusion est enlevée aux hommes, ici le monde trompeur de ceux que l'apparence abusait se trouve réduit à néant par la perruque d'Adam. A l'occasion de ce jeu, qui semble innocent et léger, on peut jeter les yeux dans les profondeurs de la métaphysique de Kleist » (p. 181). Quant à la comédie toute entière, Braig la nomme « une joyeuse contre-partie des deux premières tragédies de Kleist, avec lesquelles elle forme le premier groupe d'œuvres du poète, le groupe que domine la première idée centrale du christianisme : le péché originel et ses conséquences » ; la comédie sortirait d'ailleurs de ce cadre grâce à la figure d'Eve « où émerge la seconde idée centrale du christianisme : celle de la rédemption » (p. 193). Depuis Goethe et Adam Müller, les lecteurs de Kleist ont toujours éprouvé dans l'*Amphitryon* des accents chrétiens : Braig devait nécessairement aller tout droit à cette œuvre, « Kleist, écrit-il, aurait cherché à revenir

au mystère du fils de Dieu devenu homme » ; chez lui, le mythe antique ne serait plus qu'un masque du mystère chrétien et, partant, *Amphitryon* représenterait « la borne qui marque un tournant dans l'évolution de l'art allemand et, plus généralement, dans toute l'histoire de l'esprit humain » ; Alkmène serait « la créature du Paradis, encore préservée du péché ; Jupiter serait d'une part « le dieu abstrait du rationalisme, tel que se le représentent les hommes déchus », c'est-à-dire « Lucifer », d'autre part « le Dieu réel, le créateur du ciel et de la terre », et le « comique génial » de l'œuvre aurait son origine dans ce dualisme (pp. 198 à 204). Plus que sur *Amphitryon*, Braig fait porter son effort d'interprétation sur *Penthésilée* qui, de toutes les œuvres de Kleist, semble la plus éloignée de son schème idéologique ; et il multiplie à ce propos les formules les moins attendues : « Il n'est pas difficile de retrouver dans l'histoire mythique de l'état des Amazones l'histoire du péché originel de l'humanité et des conséquences qu'il eut » ; « la passion du génie doit être une répétition de la passion du crucifié. Kleist a présenté cette passion sous une forme symbolique dans *Penthésilée* » ; à la fin de la tragédie le « masque de Dionysos » serait soulevé et l'on apercevrait « les traits douloureux et triomphants du rédempteur de l'humanité » (pp. 219, 221, 230). L'auteur de *Penthésilée* semble à Braig un solitaire ; l'auteur de *Käthchen* (l'œuvre à laquelle va toute sa prédilection) lui semble avoir trouvé dans la foi chrétienne le principe d'une « communauté avec son peuple » (p. 272) ; *Käthchen* montrerait, à l'en croire, « la voie d'un grand art aux possibilités inépuisables, tel qu'il ne pouvait être conçu et réalisé que dans le cadre du christianisme » (p. 316). Le christianisme encore, le « fond religieux », serait essentiel dans la *Bataille d'Hermann* ; la « grandeur mythique du héros païen » tendrait à se confondre, chez Hermann, avec « le rôle chrétien de voyant, de prophète et de prêtre » ; mais Hermann serait par trop païen pour devenir une pure incarnation du « héros » et du « saint », comme le prouverait la démesure de sa haine (pp. 354-55). Le même dualisme, que Braig blâme fortement et qui serait l'image du dualisme profond de Kleist, reparaîtrait dans *Kohlhaas* et dans *Sainte Cécile* ; il empêcherait Kleist d'atteindre à la « perfection suprême » ; le fantastique, inspiré du symbolisme rationaliste de Schubert, ferait obstacle au libre développement des éléments sacrés (p. 480). Le somnambulisme du *Prince de Hombourg* naîtrait d'une erreur analogue et aurait, dans l'ensemble du drame, des conséquences encore plus désastreuses : « Ici, où il s'agit justement de l'existence consciente du Prince, ce symbolisme naturaliste porte à faux. En y recourant, le poète supprime ce qu'il avait si bien atteint auparavant. Le monde réel de la foi est détruit ; le Prince Electeur devient un simple mortel et un comédien, et tous les autres le deviennent

avec lui » (p. 409). Au sujet de ce drame, où il semble n'y avoir point de place pour la métaphysique chrétienne, Braig maintient en effet son idéologie avec une rigueur absolue ; il s'aventure même à écrire : « Le secret de cette œuvre ne se révèle qu'au moment où l'on reconnaît à plein que, derrière le symbole naturaliste du somnambulisme, le poète pensait au symbole métaphysique du christianisme » (p. 371). Braig suppose ici une nouvelle influence d'Adam Müller, lequel a formulé une théorie chrétienne du drame. Mais s'il use lui-même de la terminologie du christianisme, on ne saurait se dissimuler que son interprétation de l'œuvre est étroitement dépendante de celle qu'en a donnée Julius Hart et que seule sa terminologie justement l'en sépare. « L'histoire de cette vie devient symbolique pour l'histoire de l'humanité en général », cette formule de Braig, p. 404) est une reprise exacte de l'affirmation majeure faite par Julius Hart (p. 19 de son *Kleist-Buch*). Mais, pour Braig, toutes les données du drame se laissent transposer en éléments chrétiens : le jardin de Fehrbellin est le « jardin du Paradis » ; Hombourg y rôde « comme Adam lors du péché, épris de soi-même, prisonnier entièrement de son moi et de lui seul » ; dans son désir de victoire et de gloire, il serait « sur le point de refaire l'acte de Lucifer, de l'ange déchu » et « sans l'infinie miséricorde divine » il « sombrerait dans l'enfer de la damnation » ; le Prince Electeur représente Dieu lui-même ; le Prince de Hombourg, en face de la mort qui le menace — et qui est « non pas la mort terrestre... mais la mort éternelle, l'anéantissement éternel par la négation de Dieu et de sa loi dans l'état chrétien (!) » — revit les angoisses du Christ au Mont des Oliviers et apprend à dire « Père que votre volonté soit faite et non la mienne » ; après cette évolution, « la Croix lui ouvre les espaces éternels » et le Prince connaît, selon l'exemple de Jésus, une transfiguration et une ascension (pp. 386, 405, 406, 425).

La source de ces interprétations saugrenues, qui déforment au point de la rendre méconnaissable l'œuvre qu'elles prétendent élucider, est l'essai *sur le théâtre des Marionnettes*, dont Braig avait donné un commentaire très personnel. En 1927, la revue *Euphorion* publiait une étude de PAUL BÖCKMANN qui visait à dégager le sens véritable de cet essai et à le situer exactement par rapport à la vie et à l'œuvre de Kleist : *Kleists Marionnettentheater* (pp. 218-253). Böckmann réagissait contre une fâcheuse tendance de ses devanciers, lesquels, selon lui, faisaient par trop porter leurs commentaires sur la fin de l'essai, sur l'allusion au Paradis perdu et au retour possible dans un Paradis grand ouvert. Chose curieuse, et qui montre bien à quel point la critique idéologique néglige toute objectivité scientifique, il ne citait, à titre de commentateurs de cet essai, que Hanna Hellmann et Braig ; il omettait simplement le *Kleist-Buch* de Julius Hart, l'ouvrage le plus original et le plus vivant qu'ait produit la cri-

tique idéologique ! Pour Böckmann, Kleist veut résoudre dans cet essai un problème essentiel : celui des ravages causés dans la vie naturelle par la soudaine irruption de la conscience. Kleist, dont les lettres de jeunesse évoquent si souvent le conflit du sentiment et de la raison, aurait éprouvé personnellement que la pensée entrave les réactions spontanées de l'être en face des diverses manifestations de la vie, qu'elle sépare l'homme du monde ; et cette expérience serait à la base des *Schroffenstein*, où chacun est un monde en soi, incommunicable aux autres et, partant, où toute forme d'action devient incertaine (p. 227) ; elle reparaitrait dans *Amphitryon*, où Alkmène se rendrait compte que le Moi n'est pas placé de toute évidence au centre de la vie. Par ailleurs, Alkmène reconnaîtrait, aux limites mêmes de son sentiment, qu'elle est un être humain, ce sentiment n'ayant de valeur qu'en fonction d'Amphitryon auquel il s'adresse (pp. 228-29). Dès lors, la question majeure posée par la vie serait, pour Kleist, celle-ci : comment une existence humaine peut-elle être étroitement limitée et pourtant sûre de soi ? Pour réponse, il inventerait la Marionnette ; et, à propos de cette créature sans conscience, il montrerait l'action des lois psychologiques auxquelles sont soumis les personnages de ses œuvres. Selon Böckmann, l'essentiel du problème de la marionnette réside dans le thème du centre de gravité qui régit tous les mouvements de la marionnette et que le machiniste actionne directement de l'extérieur. Les personnages de Kleist — et Böckmann cite, en l'occurrence, la double rencontre de Penthésilée et d'Achille, de Kätchen et de Strahl — auraient ainsi la révélation de leur âme profonde par un événement qui lui est extérieur ; et, par la suite, leur moi tout entier serait engagé dans une direction unique. Böckmann, commentant le *Tremblement de Terre au Chili*, croyait même pouvoir retrouver ce « mouvement » dans l'âme collective que formerait la population de Santiago ! Le moi étant ainsi ramené à une simple « possibilité » recevant du dehors son mouvement initial, l'accord du monde extérieur et du moi serait parfaitement réalisé. Böckmann ne craint pas de dresser une liste des événements qui posséderaient la force élémentaire capable de déterminer ainsi une vie humaine, soit, dans le style de l'essai sur le théâtre des Marionnettes, capable d'ébranler l'âme et de la faire « entrer en danse » (p. 241). Il explique par une soudaine irruption d'une force étrangère dans l'âme des héros de Kleist, leur particularité la plus frappante : cet état de rêve où ils sont plongés, tels Hombourg, Kätchen et Achille, voire l'atmosphère de défiance que les personnages secondaires créent autour du héros, dont l'état profond leur demeure étranger.

Si les trois études de Witkop, Gundolf et Unger, usant d'une intuition parfaitement compatible avec l'exactitude philologique, avaient essentiellement fourni une image du poète Kleist ; si les deux

grands ouvrages de Muschg et Braig, continuant le *Kleist-Buch* de Julius Hart et annonçant les études de Maria Prigge-Kruhoeffer et Paul Böckmann se proposaient de transmettre, et non sans quelque défi aux méthodes de la philologie ancienne, le message, la révélation métaphysique qu'enferment les œuvres de Kleist, trois essais, dont deux paraissaient simultanément en 1925, visaient à atteindre la personnalité humaine de Kleist en se servant des ressources de la psychologie la plus récente. Ainsi, ces trois groupes d'œuvres critiques se limitaient et se définissaient réciproquement. Bien que l'étude de Unger ne fût pas sans lien avec les œuvres du second groupe, bien que celle de Gundolf parût rapprochée sur certains points des essais composant le troisième, chaque groupe avait une communauté indiscutable de buts et de moyens qui l'isolait fortement des deux autres ; il révélait à plein un aspect possible de Kleist et de son œuvre que ceux-ci semblaient négliger.

Ce n'est pas sans raison que STEFAN ZWEIF dédiait à Freud son *Kampf mit dem Dämon* qu'il consacrait à l'évocation de ces trois « figures héroïques » : Hölderlin, Kleist, Nietzsche ; son image de Kleist surtout était inimaginable sans les enseignements du freudisme. Certes, il refusait, comme Gundolf, d'appliquer à des esprits créateurs le qualificatif de « pathologique » (p. 21) ; mais il intitulait le chapitre le plus substantiel de son étude sur Kleist *Pathologie du sentiment* et, à l'exemple de Gundolf, il montrait en Kleist une nature excessive, toujours déchirée par des tendances contradictoires, ayant « trop de sang, mais aussi trop de cerveau, trop de tempérament, mais aussi trop de discipline, trop de désirs mais aussi trop de morale » (pp. 165-66). Si Gundolf, par ailleurs, s'en était tenu à des généralités hâtives sur la personnalité de Kleist et avait examiné un à un les drames de ce « possédé », Stefan Zweig établissait un rapport inverse entre la personnalité et l'œuvre de ce poète qu'il tenait lui aussi pour un possédé. Fait significatif, il témoignait hautement, envers les lettres de Kleist, d'une admiration à laquelle Gundolf s'était refusé ; il les mettait très au-dessus de la correspondance échangée entre Goethe et Schiller, et où l'élément proprement humain cède si souvent le pas à des soucis tout littéraires ; il y retrouvait l'image immédiate du déchirement intime de Kleist et écrivait : « Il n'est point d'œuvre où Kleist pouvait se jeter tout entier comme dans ses lettres » (pp. 211-12). Sa *Pathologie du sentiment* reposait, en fait, sur un épisode de l'existence de Kleist que seules les lettres du poète sont à même d'expliquer — dans la mesure où on les lit selon Morris et où on les confirme par la lettre de Ludwig von Brockes que Rahmer a révélée, avant de les interpréter à l'aide du freudisme. Stefan Zweig s'attachait à la « crise la plus intime » qui marque la jeunesse de Kleist ; il la nommait « une entrée poétique dans le labyrinthe de sa passion » ; avec

une outrance verbale qui est ici plus déplacée que partout ailleurs, il affirmait : « Etant un Kleist, il s'abandonna sans mesure à ce vice de jeunesse ; étant un Kleist, il souffrit sans mesure de cette déficience de sa volonté » (p. 168). A en croire Zweig, Kleist ne se serait jamais défait de « l'état de surexcitation érotique propre à ses années de jeunesse » ; par sa connaissance des mystères de l'érotisme, il « dépasserait tous les autres poètes » ; chez lui, la virilité tournerait au sadisme (Achille et Wetter von Strahl), la passion à la nymphomanie (Penthésilée), l'abandon amoureux au masochisme (Käthchen) (pp. 170-73). Et pourtant, Kleist n'aurait rien d'un poète érotique ; il serait une victime inconsciente que toutes les passions harcèlent et pourchassent (p. 176), un possédé, dont Goethe aurait fort justement reconnu le « mal incurable ». Comme Gundolf, en effet, Zweig place Goethe à l'arrière-plan de son livre ; en face des poètes que le Démon accable, il dresse celui qui a rencontré le Démon et l'a maîtrisé, l'homme qui, en écrivant son *Werther*, aurait « banni loin de soi le destin de Kleist » (p. 14). Mais il ne veut pas voir seulement chez Kleist la négation des vertus positives dont Goethe est la plus haute incarnation ; il corrige donc l'expression de « mal incurable », la fait dévier dans le sens « d'excès de santé » (p. 21), « d'excès de puissance » (p. 177). Et, au lieu de séparer radicalement l'œuvre du poète et sa vie, comme la critique tendait à le faire depuis Julius Hart, Zweig montre tout un échange d'influences entre cette œuvre et cette vie : « Kleist voyait l'univers comme une tragédie ; il composa donc des tragédies avec son univers et fit de sa propre vie la dernière et la plus haute d'entre elles » (p. 200). Toute l'étude de Zweig est construite en vue des pages qui y sont consacrées à la mort de Kleist, à cette « magie musicale » qui entoure aussi la mort de Hölderlin, de Nietzsche et de Lenau (pp. 18-19), et dont il semble croire bien à tort qu'avant ses heures de suprême extase, Kleist l'avait ignorée. Fidèle jusqu'au bout à l'admiration que lui inspirent les lettres du poète, il voit dans les « lettres funèbres » un pendant aux « dithyrambes dionysiaques » de Nietzsche et aux « poèmes de la folie » de Hölderlin ; il les nomme « ce que Kleist, à mon sens, a fait de plus achevé » (p. 225). Et le même sentiment le dirige vers le *Prince de Hombourg* qui est, avec *Robert Guiskard*, le seul drame de Kleist que Stefan Zweig s'applique à approfondir, celui qu'il nomme « son drame le plus authentique » : Kleist y aurait « rejeté le Démon entièrement », après l'avoir « dominé un instant » ; il y aurait enclos « toute sa vie », et ses conflits y trouveraient leur apaisement final, au milieu de la magie musicale dont sont emplies également les « lettres funèbres » (pp. 213-218).

Parallèlement au livre de Stefan Zweig, paraissait la trilogie d'ARNOLD ZWEIG : *Lessing, Kleist, Büchner*, qui, au moins par sa

terminologie et par une certaine tendance psychologique, étudiait Kleist à la lumière des théories d'Adler et notamment de ses deux concepts de « complexe d'infériorité » et de « surcompensation ». Après des généralités souvent oiseuses, Arnold Zweig atteignait vraiment son sujet dans le quatrième chapitre de son essai : *das persönliche Moment* (pp. 94-101), qui est celui pour lequel l'essai tout entier a été écrit. Treitschke, dans son portrait de Kleist, avait glissé cette remarque : « Il veut devenir le plus grand des Kleist, car un naïf orgueil familial coexiste dans son esprit avec un enthousiasme confus pour l'égalité des hommes » (*Historische und Politische Aufsätze, Neue Folge, II ter Teil*, 1870, p. 661). Arnold Zweig, cherchant à expliquer l'ambition monstrueuse dont Kleist a parlé, en la maudissant, à propos de *Guiskard*, revenait à cette idée. Citant les lettres des 12 janvier et 9 décembre 1802, du 20 juillet et du 5 octobre 1803, le billet d'octobre 1811 à Ulrike et la grande lettre à Marie du 10 novembre 1811, il prêtait à Kleist un sentiment d'infériorité au sein de sa famille et un besoin grandiose de surcompensation. « Kleist, écrivait-il, veut uniquement prendre une valeur aux yeux de sa famille. Ce qu'il nomme son ambition, c'est l'ardent désir d'être tenu par elle pour un homme complet et d'accroître par sa propre prouesse la gloire de l'être collectif portant le nom de Kleist » (p. 97). Plus généralement, en accord avec Stefan Zweig, il se répandait en très vives louanges sur la correspondance de Kleist (p. 102). Mais l'emploi qu'il faisait d'elle était assez affligeant. On peut dire que Zweig renverse les faits pour illustrer sa théorie, qu'il donne pour cause originelle de la création, chez Kleist, ce qui était seulement conséquence de l'œuvre à créer. Parlant à Ulrike, le 3 juillet 1803, de la « couronne de l'immortalité » qu'il espère se tresser, et lui demandant de l'argent, Kleist écrit : « Ton ami t'en remerciera, ainsi qu'un jour l'art et le monde » (Briefe, p. 297). L'art et le monde, — et non pas sa famille. Il veut écrire son œuvre pour l'art et le monde, puis, une fois cette œuvre écrite, sa famille se devra de l'admirer. Une telle ambition ne saurait en aucune façon être placée sous le signe d'un « complexe d'infériorité ».

Cette même notion, pourtant, était à la base d'une étude de SÖFIE LAZARSFELD : *Kleist im Lichte der Individualpsychologie*, publiée par le *Jahrbuch der Kleist-Gesellschaft* 1925-26. L'auteur se réfère essentiellement à *Penthésilée*, « la plus discutée des œuvres de Kleist » (p. 106) et, après un aperçu des principales théories d'Adler, posait ce personnage en « cas typique », Penthésilée souffrant d'un complexe d'infériorité : « Elle n'a qu'un sein : elle est donc moins bien armée que les autres femmes, elle est désavantagée dans la lutte qu'elle mène pour une domination érotique de l'homme, et elle se croit dédaignée » (p. 109). Par des citations multiples, le lecteur est amené à se convaincre que la reine des Amazones « se trouve

perpétuellement sous l'empire de son infériorité physiologique » (pp. 110-111). Comment un homme a pu parvenir à voir ainsi jusqu'au fond d'une « âme de femme », c'est ce que Sofie Lazarsfeld explique aisément par une psychologie de Kleist où reparaissent certains traits déjà énumérés par Sadger : Kleist serait un « nerveux » selon Adler, il manifesterait cette « fuite devant le partenaire » dont Adler a fait la théorie ; son idéal amoureux serait la femme sans défense, soit librement abandonnée comme Käthchen, soit évanouie comme la Marquise von O... ; enfin, Kleist aurait souffert lui-même d'une « infériorité organique », attestée par son voyage à Wurzburg, ce qui expliquerait « sa connaissance inconsciente et géniale » des plus récents résultats de la psychanalyse (p. 117) ; ce qu'il y a de féminin dans son visage et de viril dans le caractère d'Ulrike, sa pseudo homosexualité : autant d'arguments repris de Sadger. Mais, outre l'interprétation de *Penthesilée*, l'essentiel de l'étude de Sofie Lazarsfeld réside à coup sûr dans ses pages sur les deux rencontres Kleist-Kant, Kleist-Goethe. La première serait « très surfaite » par tous les biographes de Kleist ; le poète se serait simplement comporté en « nerveux », une des particularités de ce type humain consistant à ne jamais échouer que « par la faute d'un tiers, sa responsabilité personnelle étant dégagée » ; ayant reconnu qu'il lui manquait la persévérance nécessaire à des études considérables, Kleist aurait masqué sa propre déficience par le « prétexte » d'une catastrophe intellectuelle (p. 123). Quant à Goethe, il n'aurait pas eu plus que Kleist le sens de la communauté, il se serait pris pour le « centre du monde » ; et, en face de Kleist, il aurait craint que « ne fût ébranlé le sentiment, d'ailleurs excessif, qu'il avait de sa propre valeur » ; il se serait senti menacé dans son orgueil par « une angoisse inconsciente, en face d'un génie dramatique tout à fait unique ». Guidé à son propre insu par cette angoisse, il aurait fait sans le savoir tout ce qu'il fallait pour conduire à une chute totale la seule œuvre de son ennemi qu'il ait portée à la scène (pp. 126-131).

Parallèlement à ces trois groupes d'études, la philologie traditionnelle affirmait sa survivance dans un certain nombre de travaux, plus limités quant à leurs proportions ou à l'ordre d'intérêt qu'ils pouvaient susciter, mais très utiles dans la mesure où ils servaient de contre-poids aux excès de la critique interprétative.

En 1920, les *Précurseurs de Nietzsche* de CHARLES ANDLER situaient sur le plan d'une véritable affinité intellectuelle l'admiration que Nietzsche a toujours vouée à Kleist. « Kleist, y lisait-on, fut pour Nietzsche la garantie de la renaissance possible en Allemagne d'une tragédie et d'une culture tragique de l'esprit » (p. 94) ; en fait, l'évolution de Kleist, qui est de la vérité à la beauté, et celle de Nietzsche, qui est de l'illusion esthétique à un effort pour atteindre la vérité par une intelligence épurée, s'effectueraient en sens con-

traire ; mais « tous deux, ces deux phases franchies, garderaient le culte de la vie » (p. 91).

La même année, KURT GASSEN entendait substituer à la chronologie des nouvelles de Kleist établie par Günther, Meyer-Benfey et Davidts, une chronologie plus rigoureuse, dont le principe était une étude minutieuse du style et de la langue, non un examen des thèmes en fonction de la vie du poète. En 1921, FRANZISKA FÜLLER : *das psychologische Problem der Frau in Kleists Dramen und Novellen* présentait une honnête étude des caractères d'Alcmène et de Penthésilée mais exagérait grandement le rôle et la valeur du caractère de Natalie dans le *Prince de Hombourg*.

Dès 1920, dans son introduction au *Kleist* de la collection française des *Cent chefs-d'œuvre étrangers*, J. ROUGE réagissait, comme il fera plus explicitement en 1930 et 1932 dans ses articles de la *Revue germanique*, contre les schématisations idéologiques où des critiques allemands rivalisent d'aventureuse ingéniosité. D'après lui ces constructions ne reposent souvent que sur une base peu solide. Il soutient que la vraie valeur de l'œuvre de Kleist n'est pas dans la philosophie du poète, mais bien plutôt dans son véritable génie poétique, génie aussi puissant que tourmenté, qui fait de lui un des grands inventeurs de situations émouvantes et de destinées tragiques, et surtout un des plus grands créateurs d'êtres fictifs, plastiques et vivants, chez qui les passions atteignent le degré de la possession démoniaque. Et c'est toujours avec ce sens français de l'intérêt psychologique et de la valeur poétique des œuvres qu'ANDRÉ ROBERT commentera le *Prince de Hombourg* et la *Bataille d'Arminius* dans l'introduction aux éditions de ces pièces parues dans la Collection Montaigne.

En 1923, WALTER SILZ : *Heinrich von Kleists Conception of the Tragic* croyait voir, chez Kleist, un passage d'une conception individualiste à une conception collective de la vie, selon les trois groupes d'œuvres : *Schroffenstein*, *Guiskard*, *Amphitryon* (l'individu en lutte contre des forces surhumaines), *Marquise von O...*, *Penthésilée*, *Käthchen* (groupe de transition, passage du domaine du surhumain au domaine de l'humain), *Kohlhaas*, *Bataille d'Hermann*, *Prince de Hombourg* (l'individu dans ses relations avec la société et l'état) ces généralités simplistes précédaient une consciencieuse analyse des œuvres elles-mêmes. Il y avait autrement d'acuité dans l'étude de ROBERT PETSCH : *die Entwicklung der tragischen Idee in der dramatischen Dichtung Heinrich von Kleists* que publiait le *Jb. d. Kl. G.* 1925-26. Petsch estimait que, si les drames de Kleist, pris séparément, peuvent apparaître comme les résultats de crises isolées, son œuvre, prise comme un tout, révèle des rapports logiques et témoigne d'une attitude fondamentale de l'âme. Il voyait les drames de Kleist s'engendrer l'un l'autre, par groupes, et, à chaque groupe nouveau, le

problème tragique se fixer dans une couche plus profonde de vérité. Tout proches du poète lui-même, les héros de ses premières œuvres lutteraient pour la possession, l'honneur, la gloire. Puis les grandes figures de femmes qui dominent ses créations ultérieures n'aspirent qu'au plus pur bonheur amoureux. Et, pour les héros de ses derniers drames, Patrie et Etat sont les choses les plus hautes. Ainsi, les personnages de Kleist se détacheraient de plus en plus des biens strictement personnels.

En 1925, quelques pages de ERNST BERTRAM : *Heinrich von Kleist, eine Rede*, semblaient les premiers éléments d'une image toute mythique de Kleist le Germain. Bertram s'en tenait à *Robert Guiskard* et à la *Bataille d'Hermann*, qu'il rapprochait étroitement ; à propos de la mort des Normands, il évoquait le « destin des Goths » et, plus généralement, le destin de la race allemande, « la grande et héroïque vanité de toute action nordique ». Si la philologie céda ici le pas à l'ébauche d'une construction hardie, il en allait tout différemment de l'étude de JOSEF KÖRNER : *Recht und Pflicht* (1926), qui visait à créer entre le *Prince de Hombourg* et *Kohlhaas* une relation aussi intime que celle dont Kleist a lui-même proclamé l'existence entre *Käthchen* et *Penthésilée*, le drame ayant son origine véritable dans le problème que poserait l'attitude de l'Electeur de Brandebourg, à la fin de la nouvelle.

La pure méthode philologique, l'examen patient et scrupuleux des textes, était illustrée par l'ouvrage de WOLFF VON GORDON : *die dramatische Handlung in Sophokles König Oidipus und Kleists der zerbrochene Krug*, qui paraissait la même année. Depuis Meyer-Benfey, la technique du dramaturge Kleist n'avait plus fait l'objet de commentaires ; la recherche du sens profond des œuvres s'accommodait mal d'une étude minutieuse de leur présentation, et le dédain que témoignait Muschg pour toutes les questions de technique était, en l'espèce, symbolique d'un état d'esprit collectif. Seul Gundolf avait affirmé hautement quelques-unes des beautés de l'art de Kleist. L'ouvrage de W. von Gordon ramenait l'attention sur cette question trop négligée, et que l'opuscule de L. WELTMANN : *die verdeckte Handlung bei Kleist* (1924) n'avait guère contribué à approfondir. Mais, en 1928, OSKAR WALZEL publiait quelques pages excellentes, sous le titre *Heinrich von Kleists Kunst*. L'importance et le relief que prennent, dans *Penthésilée*, les récits de messagers se trouvaient parfaitement accusés, à la faveur de comparaisons avec des fragments de Schiller et de Goethe ; parlant de la science que Kleist sait mettre à motiver le déroulement de ses drames d'après le caractère de leur héros, Walzel le rapprochait en cela de Shakespeare et du Goethe de *Tasso* ; et il l'opposait à Schiller, Otto Ludwig et Hebbel ; jugeant la langue et le style de Kleist, Walzel les trouvait « profondément apparentés » à ceux des classiques allemands grâce au « besoin de beauté » qui s'y manifeste.

Si la biographie intellectuelle de Kleist subissait une décisive évolution, il n'en allait pas ainsi de l'image de sa vie même qui ne s'enrichissait guère de traits nouveaux. Bien plus, cette vie n'intéressait les critiques que par sa liaison avec les œuvres ; on aimait à retrouver dans celles-ci la vraie vie de Kleist, sa vie intérieure, et l'on considérait comme accidentels et peu significatifs les événements extérieurs qui la marquaient. Les livres de Gundolf et de Muschg avaient prononcé entre les œuvres du poète et sa vie une séparation radicale ; ils avaient soustrait l'intuition personnelle du critique à l'emprise de faits biographiques incomplets et hasardeux. Quelques documents nouveaux paraissaient cependant, qui éclairaient certains aspects mystérieux de la vie de Kleist ; il s'agissait surtout de lettres figurant dans des collections privées et que l'on reconnaissait pour être de lui.

MINDE-POUET avait ainsi publié dans la *Deutsche Rundschau*, en octobre 1914, six lettres apportant de précieuses indications sur le séjour de Kleist à Königsberg ; et, après 1920, ces publications continuaient, bien qu'avec moins d'ampleur. En 1924, l'édition des œuvres de Kleist donnée par KARL FEDERN, en six volumes, contenait donc seize lettres parues ultérieurement à l'édition d'Erich Schmidt ; elle se distinguait de toutes celles qui l'avaient précédée par une disposition originale et des annotations excellentes ; elle était la seule à pouvoir subsister à côté de la grande édition de Schmidt, qu'elle utilisait d'ailleurs beaucoup. En 1923, le *Jb. d. Kl. G.*, qui allait désormais centraliser tous les travaux biographiques sur Kleist, publiait, dans son tome pour 1922, une étude de HELLMUTH ROGGE : *Heinrich von Kleists letzte Leiden*, qui réagissait très justement contre la thèse insoutenable de Reinhold Steig, selon laquelle les *Feuilles du Soir* auraient été l'organe du groupe des patriotes berlinois. Rogge distinguait nettement le point de vue d'Arnim et de Müller et celui de Kleist ; il affirmait : « La construction de Steig. ne saurait en aucun cas être maintenue (p. 38). Minde-Pouet, le spécialiste de ces révélations, publiait en 1925, en marge du *Jahrbuch* mais dans les *Schriften der Kl. G.*, tous les documents officiels sur la mort de Kleist, et, en 1926, le texte original du fragment *Zeitgenossen*, déjà révélé par Köpke. Il donnait encore dans le *J. b.* 1925-26, quelques lettres « de, à et sur Kleist » ; et le même numéro contenait des témoignages de Louise Wieland sur le poète de Robert Guiskard et sur la courte idylle qui s'ébaucha entre elle et lui. Dans le *J. b.* 1927-28, JAKOB BAXA, le biographe d'Adam Müller, étudiait le séjour fait par Müller à Dresde, de 1807 à 1809, et, à ce propos, il s'efforçait de fixer les vrais rapports qui s'étaient établis entre les deux rédacteurs du *Phébus* ; il réagissait contre les accusations dont Müller est trop souvent l'objet. En 1924, PAUL HOFFMANN avait publié, tout à fait à l'écart, un intéressant

Kleist in Paris, qui faisait un vigoureux résumé de l'état des sciences dans le Paris d'alors (Kleist y a fréquenté surtout les milieux scientifiques), qui fixait nettement à Paris la naissance du poète Heinrich von Kleist et qui suggérait une influence possible de la légende napoléonienne sur le *Robert Guiskard*.

Ces divers travaux trouvaient leur consécration dans l'ouvrage de KARL FEDERN : *das Leben Heinrich von Kleists* (Berlin 1929), version élargie de la substantielle introduction mise par Federn à son édition des œuvres du poète, cinq ans plus tôt. Le titre de cet ouvrage suffisait à le distinguer de tous les livres parus sur Kleist depuis celui de Herzog. L'accent était mis ici sur les événements extérieurs de la vie de Kleist, non plus sur sa vie intérieure dont ses œuvres sont le vrai témoignage ; et ses œuvres justement n'y étaient plus examinées pour elles-mêmes, mais en fonction de l'ensemble des événements où elles s'enserrent et des courants littéraires de l'époque. Au seuil de son livre, l'auteur rappelait les lacunes considérables que présente l'ensemble des informations relatives à Kleist ; et, dans son désir de ne rien apporter que de sûr, il renonçait à tout ce qu'il ne se croyait pas en droit de considérer comme un fait acquis. Il préférait déclarer, par exemple, que « nous ne connaissons pas le but » du voyage à Wurzburg, plutôt que de se ranger sans réserves aux hypothèses de Morris et de Rahmer (pp. 44-45). Il avait l'art, par ailleurs, de bien faire valoir les faits qu'il considérait comme acquis : ainsi les relations de Kleist et d'Adam Müller ou encore la question des *Feuillets du Soir*, où il s'écartait résolument des interprétations de Steig. Il s'appliquait encore à situer chaque fois Kleist dans son milieu historique pour rendre plus compréhensibles ses efforts et son tragique : la présentation du séjour de Kleist à Berlin, de 1809 à 1811, lui réussissait, de toute évidence, mieux qu'aux autres biographes du poète. La présentation d'une vie : voilà bien le but de ce livre. Federn ne veut, essentiellement ni comprendre un homme et ses créations, ni interpréter une œuvre selon une certaine idéologie ; rejoignant les premiers biographes de Kleist, il entend exposer un ensemble curieux d'événements ; et seules la sûreté de son information et l'admiration qu'il porte à Kleist distinguent son livre, par exemple, de celui de Bülow. Aussi est-il complètement isolé dans la critique contemporaine, laquelle n'est nullement animée d'un souci de précision objective. Mais si cette critique excelle à donner du relief et une armature apparemment solide aux sujets qu'elle aborde, elle se situe, sur ce point encore, à l'opposé du livre de Federn, dont le défaut le plus sensible est le manque d'une ossature, d'une ordonnance propre à accuser, comme elles le méritent, la grandeur et l'intensité dramatiques de la vie de Kleist.

Défauts et qualités de ce livre devenaient plus apparents si on le comparait à l'ouvrage de GERHARD FRICKE : *Gefühl und Schicksal bei Heinrich von Kleist*, qui paraissait la même année et qui apportait l'un des plus forts témoignages de cette critique idéologique où l'Allemagne se complait actuellement. Ces deux travaux sont à ce point contraires par leur tendance, leur argumentation, leur forme, que leur comparaison suffit à donner une mesure de l'évolution accomplie par la critique allemande dans son attitude envers Kleist. Entre l'œuvre exacte, mais terne et molle, composée par Federn et l'étude de Fricke, violemment subjective, frisant l'extravagance sans jamais perdre sa prétention à l'exactitude véritable, on peut se demander si un compromis demeure possible, — voire on peut douter que le Kleist dont elles traitent toutes deux soit bien le même homme. Essayant de définir sa méthode, Fricke signale combien sont contradictoires et inconciliables les images de Kleist déjà données avant lui ; il note le danger de cette « science de l'esprit » si en faveur dans l'Allemagne actuelle, lequel réside en ceci que le critique tire le plus souvent de lui-même l'idéologie dont il a besoin pour soutenir ses interprétations et qu'il déforme ainsi les œuvres au lieu de les élucider ; Fricke, en définitive, présente son propre ouvrage en des termes dont la feinte modestie fait d'autant moins d'illusion qu'il ne la maintient pas même jusqu'au bout : « Le livre que voici, où l'on renonce très consciemment à une universalité et à une totalité constructives qui ne seraient pas profondément vraies, veut attirer l'attention sur un élément de l'esprit de Kleist dont l'importance est centrale pour qui veut comprendre sa vie et sa création poétique ; et il ne vise à rien d'autre qu'à établir la réalité foncière de cet élément et l'action qu'il a exercée dans la vie et dans l'œuvre de Kleist, et qu'à établir aussi une manière nouvelle, semble-t-il à peine attaquant et souvent totale, de comprendre les questions les plus discutées entre celles que soulève l'interprétation intérieure de son œuvre... » (p. 6).

Une telle prétention à proclamer enfin la vérité après que tant d'autres ont erré misérablement atteste que Fricke, comme Muschg et Braig, a eu lui aussi sa révélation personnelle ; et il l'indique assez nettement, lorsqu'il cite Heidegger — théoricien du *Dasein* — ou lorsqu'il se défend de présenter un « Kleist à la Kierkegaard », tout en empruntant à Kierkegaard le concept de « l'existentiel » dont il va faire l'un des leit-motifs de son livre, et tout en reconnaissant une « analogie profonde » entre les expériences primordiales de Kierkegaard et de Kleist (p. 19). Fixant celle de Kleist, Fricke en voit déjà la marque dans le « plan d'existence » conçu par Kleist dans sa période d'autodidactisme, et qui, loin de montrer en lui un rationaliste éclairé, attesterait qu'il a dépassé ; dès l'abord, la « naïveté » et « l'optimisme » propres au rationalisme (p. 10) — affirma-

tion que démentent formellement les lettres de Kleist à Wilhelmine. La vraie force de Kleist résiderait originellement dans un « sentiment tout à fait particulier de son moi », dont il n'aurait d'ailleurs pas eu pleinement conscience dans sa jeunesse (pp. 13-14). Et, tandis que l'idéalisme, dépassé par Kleist aussi bien que le rationalisme, serait tout préoccupé de la destinée de l'homme, de l'abstraction Homme, Kleist ne s'attacherait qu'à sa destinée « personnelle » et « concrète », qu'à la « destinée qui lui a été assignée par Dieu maintenant et ici même » (p. 18) ; il serait imprégné d'un réalisme radical, reposant d'ailleurs sur une base religieuse : « Le moi concret, dans son existence, est relié à la réalité également concrète et unique ; et, en cette relation toute concrète, que nous nommerons *existentielle* selon le concept formulé par Kierkegaard, réside toute décision sur le sens éternel ou le non-sens de notre présence ici-bas » (p. 19). Dans la jeunesse de Kleist, cette révélation intime serait mêlée encore d'éléments idéalistes et rationalistes ; mais une séparation radicale s'opérerait après la rencontre de Kleist et de l'idéalisme kantien. Cette rencontre ne signifierait nullement — comme on l'avait toujours cru avant Fricke — la destruction d'une métaphysique optimiste par un criticisme radical ; Kleist n'aurait pas été anéanti par la philosophie kantienne pour la raison qu'elle lui enseignait l'impossibilité de connaître la vérité au sens « spéculatif », « abstrait », « théorique », mais parce qu'elle le rendait incapable de répondre désormais à la question « du sens divin de son destin temporel » (p. 39). Fricke vante ici chez Kleist une « impuissance géniale » à suivre les conclusions de l'idéalisme ; il affirme : « Kleist domina l'idéalisme en ceci qu'incapable de le réfuter par la pensée il se laissa dominer par lui » (p. 37). Paradoxe peu banal, préludant à toute une série de paradoxes semblables, semés par Fricke dans ses interprétations des œuvres de Kleist. Les *Schroffenstein* marqueraient l'achèvement de la première partie de la vie du poète, de celle que domine le « plan d'existence » ; il s'y formulerait le « désespoir du Moi », lequel « a besoin de l'éternel dans toutes ses relations avec la réalité » et doute du « sens de son existence, de la possibilité de connaître sa destinée » (p. 45).

Avec l'*Amphitryon*, commencerait pour Kleist une nouvelle époque où sa révélation profonde apparaîtrait à l'état pur, c'est-à-dire qu'il trouverait dans « la réalité primordiale du Moi » la « base de l'existence humaine », la « source indestructible... d'une absolue certitude de l'Eternel au milieu du transitoire et du fini » (p. 63). Or, cette réalité « religieuse du Moi » se manifesterait « dans la sphère psychologique par le phénomène du sentiment » qu'à l'inverse des précédents biographes de Kleist, Fricke entend définir. « Dans ce phénomène absolument individuel et existentiel qu'est le sentiment, s'ouvre la voie mystérieuse qui conduit à l'Eternel, au

cœur des choses, et le Moi ressent — non ce qui est ordonné en principe, toujours, en tout temps et pour tous — mais ce que signifient pour lui-même les exigences du moment présent et de l'ici-bas... Le sentiment... peut devenir pour Kleist le phénomène sauveur parce qu'il rend religieuse l'existence par la certitude immédiate, concrète et substantielle de sa destinée terrestre » (p. 31). Il nomme encore le sentiment « la conscience du Moi » (p. 75). Et il dit de l'*Amphitryon*, dont l'examen constitue le meilleur chapitre de son ouvrage : « Le sentiment, tel qu'il se manifeste en Alkmène : voilà le thème de l'œuvre » (p. 76). Il interprète cette « manifestation du sentiment » dans le sens d'une fidélité absolue d'Alkmène envers Amphitryon, attitude qui serait « en même temps, une fidélité absolue d'Alkmène envers son propre Moi éternel » ; il prétend qu'Alkmène « prouve la possibilité d'une certitude religieuse pour le Moi » et partant « figure une justification de la vie selon l'esprit de Kleist » (p. 77). Il s'essaie à préciser cette interprétation hasardeuse au cours d'une analyse très détaillée de l'œuvre, qui le conduit à cette affirmation : « Jamais Alkmène n'est plus fidèle à Amphitryon qu'à l'instant où, blessée et pleine d'horreur, elle se détourne de lui » (p. 95). Ce n'est là qu'un des paradoxes dont son livre est empli et, certes, le seul qui soit absolument conforme à l'esprit de l'œuvre commentée ; car le cas psychologique posé par cette attitude d'Alkmène est très exactement celui-là. On s'étonne seulement de ne pas trouver dans le commentaire de Fricke les cinq vers essentiels de la tirade d'Alkmène d'où il extrait ces malédictions paradoxales à l'adresse d'*Amphitryon*, les vers 2252 à 2256 de l'œuvre, où Alkmène, bien loin d'éprouver sa « propre fidélité envers son Moi éternel », maudit successivement ses sens, son cœur et son âme, c'est-à-dire les sources de ce sentiment réputé infaillible par le commentateur. Eprouvant que ces vers réduisent à néant son interprétation, Fricke, sans plus de façons, les escamote.

Tout l'arbitraire de sa méthode et des résultats auxquels elle le conduit éclate ici à plein. De même qu'il exclut délibérément les vers qui le gênent, il élimine certains personnages dont les caractères n'auraient rien de conforme à sa propre révélation. Ainsi Jupiter n'a selon lui « aucun but en soi », n'est qu'un moyen technique pour permettre à l'âme d'Alkmène de se manifester (p. 79) ; pareillement Achille ne lui semble exister que dans la mesure où l'exige l'action (p. 102) : aussi se désintéresse-t-il de l'un et de l'autre. Il ne dit à peu près rien sur la brusque intrusion du mystère à la fin de *Kohlhaas*, ni sur *Kälchen* (pp. 155-56). Par ailleurs, certaines de ses affirmations sont volontairement provocantes, volontairement outrées pour mieux souligner ce qui les éloigne des interprétations antérieures. Sur *Kohlhaas*, qui entrerait, avec *Penthesilée* et la *Marquise von O...*, dans la série d'œuvres ouverte par *Amphitryon*,

Fricke professe cette opinion que « l'impitoyable haine métaphysique (de Kohlhaas) ne se dirige pas contre la personne temporelle du hobereau et contre son haut entourage de Berlin et de Dresde, mais contre le Mal qui se révèle en eux » (p. 128), ce qui semble impossible à concilier avec les efforts faits par Kohlhaas pour s'emparer justement de la personne de ce hobereau, jusqu'à sa rencontre avec Luther. Et, sur cette rencontre elle-même, Fricke fait une remarque plus surprenante encore : Kohlhaas se sentant menacé, non dans son « être temporel », mais dans « l'existence religieuse du Moi réel et concret », ne saurait pardonner à la légère les torts de son ennemi : « Dans l'entretien religieux, écrit Fricke, il se montre donc supérieur à Luther, car l'invitation au pardon, apparemment chrétienne et radicale, que lui fait celui-ci, ne tient nullement compte de la profondeur de l'événement en cause » (pp. 125 et 132). A l'inverse de tant de personnages, dans les nouvelles de Kleist, la marquise von O... n'a jamais recours à la prière ; Fricke n'en affirme pas moins que sa force est « d'origine religieuse » (p. 139). En guise de commentaire à une page du *Duel*, Fricke écrit : « (Friedrich) accomplit l'acte qui, après des siècles, est toujours confié de nouveau, dans l'histoire de la religion, à un individu isolé : dans la nuit de la solitude et de la douleur, dominer pour ainsi dire Dieu grâce à Dieu (!), briser la forme traditionnelle, évidente et sacrée du religieux, du rapport avec Dieu, et, contraint en cela par la véracité d'un plus profond sentiment de Dieu et de soi-même (!), créer une nouvelle forme, mieux adaptée à l'Eternel » (p. 146).

On pourrait multiplier les citations de ce genre, travail qui serait superflu, au demeurant, si Fricke, tout entier à sa révélation, ne se gaussait sans mesure de Julius Hart, Muschg et surtout Braig, dont les interprétations ne dépassent nullement les siennes en extravagance gratuite. Le tour paradoxal que prend la situation d'Alcmène, à la fin de *l'Amphitryon*, et qu'il a parfaitement reconnu, le poursuit dans son examen des autres œuvres ; il dit de la fin de *Penthésilée* : « la force oublieuse de toute chose, voire de soi-même, avec laquelle Penthésilée se relève pour venger son amour offensé, n'est pour ainsi dire que le reflet, l'image négative de son sentiment absolu » (p. 120) ; il dit de la fin du *Prince de Hombourg* : « En réfutant Kottwitz apparemment (Hombourg) justifie précisément en cet instant la défense enflammée du sentiment faite par Kottwitz ; en justifiant apparemment l'Electeur, il le domine et le place devant la réalité du véritable sentiment » (p. 199). Si une part importante de la critique avait accepté que, dans ce drame, le Prince était soumis à une « éducation » par l'Electeur, l'originalité essentielle de Fricke est de renverser les termes et de parler d'une « éducation » de l'Electeur par le Prince, laquelle s'effectuerait

d'ailleurs sans que celui-ci la reconnût et la voulût (1). Plusieurs pages sont consacrées à l'exposé de ce « dressage » subi par l'Electeur (pp. 194-200). C'est que Fricke se renierait totalement s'il acceptait que l'issue de ce drame fût un accord du sentiment et de la raison, de l'individu et de l'état. Il veut y voir uniquement « la démonstration merveilleuse que le sentiment, l'existence, la destinée de l'homme, chez Kleist, sont sacrés et absolus et que... l'homme doit affirmer ce caractère sacré dans la réalité concrète de son destin terrestre : l'amour, la communauté qu'il forme avec son peuple » (p. 198). Au premier groupe d'œuvres dont *Amphitryon* était l'origine, Fricke ajoute, en effet, un groupe constitué par le *Duel*, *Käthchen*, la *Bataille d'Hermann* et s'achevant avec le *Prince de Hombourg*, où le thème ne serait plus « le Moi seulement, dans sa voie vers soi-même », mais le rapport du Moi « avec un Toi et une communauté, s'exprimant d'abord dans le destin de l'amour, puis dans l'expérience personnelle de la patrie » (p. 139). En définitive, et si l'on se dégage de l'emprise toute extérieure exercée sur l'esprit par des formules obstinément répétées, il faut bien reconnaître que ce livre prétentieux, loin de faire comprendre les œuvres de Kleist « d'une manière à peine attaquable et souvent totale », comme il s'en flattait, n'a guère réussi qu'à les obscurcir par des déformations que l'on voudrait ne pas croire systématiques.

Le livre de Fricke représente le dernier grand effort de la critique interprétative pour atteindre le fond permanent que révèle toute création de Kleist. En 1930, la méthode philologique s'imposait dans les deux ouvrages comparatifs de META CORSSSEN : *Kleist und Shakespeare* et de EDGAR EUGEN SCHMID : *Hebbel und Kleist*. Le sous-titre que portait le second : *Affinité ou influence*, définissait assez bien leur tendance commune. Meta Corssen ne se proposait pas tant de rechercher dans les œuvres de Kleist un certain nombre de souvenirs shakespeariens que d'établir les rencontres profondes et les divergences existant entre les œuvres de Kleist et celles de Shakespeare, au double point de vue de la substance tragique et de la forme. *Penthésilée* et la *Cruche Cassée* lui semblaient à l'opposé du drame et de la comédie de Shakespeare, dans la mesure où l'on s'en tient à leur forme, mais intimement proches d'eux quant à la peinture de la passion tragique et à l'art d'animer un personnage comique. Schmid nommait Hebbel « le seul grand disciple de Kleist », mais il ne le voyait dépendant de son maître que par la « forme intérieure » (p. 181) ; il situait sous le signe de Kleist la seconde période créatrice de Hebbel, celle qui commence à *Hérode et Marianne*, et, confirmant les recherches de Meta Corssen, il tentait d'établir l'existence d'une grande lignée Shakespeare, Kleist, Hebbel.

Amphitryon, l'œuvre qui devrait livrer le vrai mystère de Kleist à ses commentateurs actuels, faisait encore l'objet de deux études publiées à un an d'intervalle. HANS BADEWITZ : *Kleists Amphitryon* (1930) marquait une forte réaction contre les excès de la critique interprétative : son analyse du caractère de Jupiter, entreprise avec les moyens de la critique « exacte », montrait à plein combien cette figure est inorganique, combien il est donc dangereux d'en faire l'instrument d'une révélation mythique. Mais les jugements qu'il portait sur le dénouement du drame ne laissaient pas de surprendre par leur subjectivisme outrancier. « La pièce s'achève dans un pessimisme profond et désolé » écrivait-il (p. 75), après avoir placé *Amphitryon* au centre de l'intérêt, avoir montré qu'Alcmène se détourne de lui et avoir fait ainsi de lui une victime, alors que la vraie victime, en l'occurrence, ne saurait être qu'Alcmène. La valeur indiscutable qu'il faut pourtant reconnaître à l'étude de Badewitz faisait totalement défaut à celle de RIEDIGER DORR : *Heinrich von Kleists Amphitryon. Deutung und Bühnenschicksal* (1931), qui reprenait sous une forme simpliste l'interprétation mythique donnée par Muschg. Si les méthodes philologiques marquaient ici un pas sur les méthodes intuitives fort en honneur dans la critique allemande contemporaine, elles n'étaient guère servies par l'ouvrage de J. C. BLANKENAGEL : *The dramas of Heinrich von Kleist* (1931), qui se ramenait à une série de résumés imparfaits et de commentaires superficiels, également indignes des œuvres elles-mêmes.

CONCLUSION

Ainsi la critique a construit, en cent-vingt années, trois images de Heinrich von Kleist.

Bornée tout d'abord par la terrible condamnation que Goethe avait portée contre la personnalité du poète et par les louanges conditionnelles que Tieck avait faites de ses œuvres, cherchant timidement à rompre ces deux barrières et n'y parvenant que de façon très imparfaite, elle a commencé par accueillir trois œuvres dramatiques et une nouvelle de Kleist et elle a tiré d'elles la figure vraiment allemande, voire prussienne, d'un poète à qui son germanisme profond pouvait faire pardonner de graves défauts humains et d'incompréhensibles erreurs artistiques.

Les recherches entreprises pour atteindre l'origine même de ces défauts humains eurent les plus heureuses conséquences : à mesure que la critique fut mieux renseignée sur la vraie nature de Kleist, elle en vint à adopter envers son œuvre poétique l'attitude objective qui lui avait manqué jusqu'alors ; on ne s'attacha plus à retrouver dans cette œuvre les vices organiques dont on avait cru le poète atteint ; on la jugea en elle-même. Le naturalisme, qui a marqué si fortement la littérature allemande à la fin du xix^e siècle et au début du xx^e, semblait d'ailleurs plus proche de Kleist que toute autre école littéraire et conduisait plus directement à lui qu'à tout autre poète allemand. Aussi voit-on s'imposer, de 1900 à 1914, une nouvelle image de Kleist : la critique accentue la véracité profonde de ce poète, son courage à aller jusqu'au bout d'une donnée humaine, si particulière ou si atroce soit-elle, son aptitude à conduire chaque œuvre avec une sorte d'ivresse lucide qui emporte irrésistiblement l'ensemble et pourtant ne sacrifie pas un seul détail expressif. Tous les traits que l'on avait d'abord blâmés ou raillés chez lui sont maintenant des objets de louanges ; la condamnation portée par Goethe est radicalement écartée ; Kleist

devient le type achevé du grand artiste et aussi du grand psychologue.

L'effondrement que représente pour l'Allemagne sa défaite dans une guerre où elle s'était jetée avec enthousiasme, crée pour ce poète tragique et pour son tragique destin une atmosphère toute neuve. C'est avec un intérêt ambigu, fait de curiosité et de pitié, que l'Allemagne bourgeoise de Guillaume II s'était appliquée à élucider le « problème de Kleist ». C'est avec l'espoir de retrouver en Kleist son propre déchirement que la jeunesse allemande, après 1918, revient à lui comme à Nietzsche et à Hölderlin. Elle ne veut plus voir dans ses œuvres la virtuosité de l'artiste et l'acuité ou la profondeur du psychologue ; elle y cherche les témoignages secrets qu'y a déposés sur lui-même un être jeune, noble, génial, ambitieux, mais traqué par la vie, voué à toutes les formes de la défaite et destiné par sa nature même à en être déchiré plus que tout autre. Les aspects de l'œuvre de Kleist que la critique avait le plus admirés après 1900 semblent aux générations de l'après-guerre autant de vaines apparences, de voiles jetés sur la vraie substance de cette œuvre. La poésie expressionniste triomphe alors en Allemagne ; et, comme elle abolit les valeurs proprement artistiques au profit des valeurs humaines, comme elle se propose pour objet le cri spontané, la confiance directe, elle favorise la nouvelle image de Kleist qui commence à s'ébaucher, celle que des ouvrages peu remarquables avaient déjà tenté d'esquisser avant 1914. Au psychologue et à l'artiste succède maintenant un prophète, un homme qui extrait des profondeurs de son tragique personnel un message collectif, une loi morale ; à l'auteur de *Penthesilée* succède l'auteur d'*Amphitryon*.

Plus généralement, l'on peut dire que, jusqu'à 1900, la critique se montre surtout sensible à divers aspects occasionnels du génie de Kleist, que, de 1900 à 1914, exception faite pour quelques ouvrages très méritoires, elle ne s'attache encore qu'à des manifestations extérieures de ce génie, et que, depuis 1920, elle se propose d'en atteindre la substance intime. A cet effet, elle ne craint pas de s'engager sur les voies les plus diverses, les plus étranges parfois : tantôt elle prête à Kleist une doctrine naturaliste, tantôt elle fait de lui le champion de la spiritualité pure, tantôt elle retrouve en lui un christianisme indélébile, tantôt elle illustre par lui tel enseignement de Kierkegaard et de la philosophie contemporaine, tantôt elle l'évalue selon Freud et Adler. Autant semblait claire et immédiate l'image de Kleist psychologue et artiste, autant la nouvelle image du poète tend à se décomposer avant même d'être esquissée, à se dissoudre en contradictions irréductibles. Celle-ci s'appauvrit, par ailleurs, en se séparant radicalement de celle-là, en ne lui empruntant point un certain nombre de ses traits qui

sont destinés, de toute évidence, à prendre place dans une image vraiment totale du poète. Car n'est-ce pas cette image totale qu'il importe essentiellement de fixer ?

Vu, le 12 janvier 1934.

Pour le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris :

L'assesseur,

J. VENDRYES.

VU ET PERMIS D'IMPRIMER :

Le Recteur de l'Académie de Paris,

S. CHARLETY.

INDEX ALPHABETIQUE

Auteurs dont les travaux sur Kleist font l'objet d'une étude ou d'une mention dans le présent volume.

- ANDLER (Ch.), pp. 105-106.
 BAB (J.), p. 81.
 BADEWITZ (H.), p. 115.
 BAMBERG (F.), p. 22.
 BATHE (J.), p. 61.
 BAXA (J.), p. 108.
 BECKER (H.), p. 43.
 BEHME (H.), p. 61.
 BEHRENS (C.), p. 63.
 BERTRAM (E.), p. 107.
 BIEDERMANN (F. freiherr von),
 p. 58.
 BIEDERMANN (K.), pp. 22-23.
 BLANKENAGEL (J.-C.), pp. 61 et 115.
 BÖCKMANN (P.), pp. 100-101.
 BOKAFOUS (R.), p. 29.
 BORMANN (W.), p. 34.
 BRAHM (O.), pp. 25-27.
 BRAIG (F.), pp. 94-100.
 BÜLOW (E. von), pp. 14-16.
 BULTHAUPT (H.), pp. 23-24.
 CASSIRER (E.), pp. 73-74.
 CORSSSEN (M.), p. 114.
 DAVIDTS (H.), p. 59.
 DORR (R.), p. 115.
 ELOESSER (A.), pp. 42-43 et 49.
 ERNST (P.), pp. 72-73.
 FALKENFELD (H.), p. 74.
 FEDERN (K.), pp. 108-109.
 FISCHER (M.), p. 61.
 FISCHER (O.), pp. 58-59.
 FRICKE (G.), pp. 110-114.
 FRIEDMANN (S.), pp. 28-29.
 FRIES (A.), p. 44.
 FÜLLER (F.), p. 106.
 GASSEN (K.), p. 106.
 GAUDIG (H.), pp. 31-32.
 GILOW (H.), pp. 80-81.
 GUNDOLF (F.), pp. 83-85.
 GÜNTHER (K.), p. 59.
 HART (J.), pp. 63-68.
 HEBBEL (F.), pp. 13-14.
 HEGELER (W.), pp. 42-43.
 HELLMANN (H.), pp. 69-70.
 HERZOG (W.), pp. 45 et 49-53.
 HOFFMANN (P.), pp. 108-109.
 HOLZGRAEFE (W.), p. 43.
 HUCH (R.), p. 45.
 KAUTER (F.), p. 59.
 KAYKA (E.), pp. 45-46.
 KIESGEN (L.), p. 42.
 KLEIN (H.), p. 62.
 KLUCKHOHN (P.), pp. 79-80.
 KOBERSTEIN (A.), p. 18.
 KÖLHER (R.), pp. 18-19.
 KÖPKE (R.), p. 18.
 KÖRNER (J.), p. 107.
 KRYNSKA (H.), pp. 44-45.
 KÜHN (W.), p. 58.
 KÜHNEMANN (E.), pp. 75-76.
 LAZARSFELD (S.), pp. 104-105.
 LECHNER (W.), pp. 57-58.
 LEX (M.), pp. 43-44.
 LINDAU (P.), p. 22.
 LUBLINSKI (S.), p. 47.
 LUDWIG (O.), pp. 21-22.
 LÜTTEKEN (A.), pp. 61-62.
 MAUERHOF (E.), pp. 29-30.
 MEHLIS (G.), p. 77.
 MEYER-BENFEY (H.), pp. 34, 44,
 53-57, 59-61.

- MINDE-POUET (G.), pp. 30, 42, 80, 108.
MORRIS (M.), pp. 34-35.
MUSCHG (W.), pp. 87-93.
NADLER (J.), pp. 76-77.
NIETZSCHE (F.), p. 22.
OHMANN (F.), pp. 74-75.
PETERSEN (J.), p. 81.
PETSCH (R.), pp. 74 et 106-107.
PRIGGE-KRUHOEFFER (M.), pp. 93-94.
RAHMER (S.), pp. 32-36 et 47-48.
ROBERT (A.), p. 106.
RÖBBELING (F.), pp. 71-72.
ROEMEKEN (H.), pp. 42-43.
ROGGE (H.), p. 108.
ROUGE (J.), p. 106.
RULAND (W.), pp. 30-31.
SADGER (I.), pp. 32-33, 48-49.
SAUER (A.), p. 47.
SCHERER (W.), p. 24.
SCHLÖSSER (R.), p. 59.
SCHMID (E.-E.), p. 114.
SCHMIDT (Erich), pp. 24-25 et 40-41.
SCHMIDT (Julian), p. 17.
SCHNEIDER (H.), p. 61.
SCHULZE (B.), pp. 43-59.
SCHWARTZE (prorektor), p. 22.
SENGER (J.-H.), pp. 44-45.
SERVAES (F.), pp. 38-39.
SIEGEN (K.), p. 22.
SILZ (W.), p. 106.
STEFANSKY (G.), pp. 78-79.
STEIG (R.), pp. 36-38 et 41-42.
STRECKER (K.), p. 58.
STRICH (F.), pp. 77-78.
TIECK (L.), pp. 11-13.
TREITSCHKE (H. von), pp. 16-17.
UNGER (R.), pp. 85-87.
WACHETER (K.), p. 62.
WAGNER (A.-M.), pp. 70-71.
WALZEL (O.), pp. 68-69 et 107.
WEISSENFELS (R.), p. 28.
WELTMANN (L.), p. 107.
WENZEL (O.), p. 22.
WETHLY (G.), p. 71.
WILBRANDT (A.), pp. 19-21.
WILLIGE (W.), p. 61.
WITKOP (Ph.), pp. 82-83.
WITTIG (H.), p. 59.
WOLFF VON GORDON, p. 107.
WUKADINOWIC (S.), p. 43.
ZIMPEL (H.), p. 47.
ZOLLING (Th.), pp. 23 et 27-28.
ZWEIG (A.), pp. 103-104.
ZWEIG (St.), pp. 102-103.
-

TABLE DES MATIÈRES

PREFACE	7
I	11
II	32
III	62
GONCLUSION	116
INDEX ALPHABETIQUE	119

IMPRIMERIES L E S
PRESSES MODERNES

ATELIER ET DIRECTION :
96, GALERIE BEAUJOLAIS-
PALAIS-ROYAL-PARIS (1^{er})

